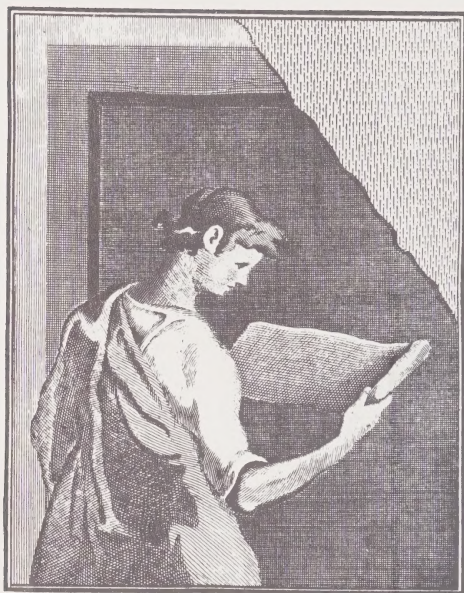




THE GETTY CENTER LIBRARY



Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
Getty Research Institute

WILHELM R. VALENTINER
AVS DER NIEDERLÄNDISCHEN KVNST

AVS DER NIEDERLÄNDISCHEN KVNST

VON

WILHELM R. VALENTINER

MIT SECHZIG ABBILDVNGEN

BERLIN
BRVNO CASSIRER
1 9 1 4

N
6931
V1
c. 2

WILHELM BODE
IN
VEREHRUNG VND DANKBARKEIT

INHALT

1. Linienkomposition in der holländischen Kunst . . .	1
2. Kirchliche Baukunst Hollands im Mittelalter . . .	10
3. Die Haarlemer Malerschule des fünfzehnten Jahrhunderts .	29
4. Satirische Darstellungen des Quentin Metsys . . .	84
5. Rembrandt auf der Lateinschule	92
6. Rembrandts Gemälde der Blendung Simsons . . .	108
7. Rembrandts Darstellungen der Susanna	120
8. Holländische Fliesenkeramik	131
9. Gemälde des Rubens in Amerika	145
10. Gemälde van Dycks in Amerika	171

VORWORT

Fünf von den folgenden Aufsätzen sind schon in Zeitschriften erschienen: Nr. 4 in „Les anciens arts de Flandre“, 1905, Nr. 5 im „Jahrbuch der königl. preußischen Kunstsammlungen“, 1906, Nr. 6 und 9 in der „Zeitschrift für bildende Kunst“, 1907 und 1912, Nr. 7. im „Burlington Magazine of Fine Arts“, 1906. Die Arbeit über holländische Fliesenkeramik entstand als Vortrag in der kunsthistorischen Gesellschaft in Berlin 1907. Für den Abschnitt über Geertgen tot Sint Jans in der „Haarlemer Malerschule“ ist eine Studie von mir im „Museum“ 1906 und für den Anfang des letzten Aufsatzes eine Arbeit über die Frühwerke des Anton van Dyck in amerikanischem Besitz in der „Zeitschrift für bildende Kunst“, 1911 verwertet. Diese älteren Aufsätze sind in Einzelheiten verbessert worden.

New York, August 1913.

W. R. Valentiner

LINIENKOMPOSITION IN DER HOLLÄNDISCHEN KUNST

Wer von Deutschland oder Belgien her die Niederlande zum ersten Male betritt, vor allem die Gegenden, in denen sich die Kunst am schönsten entfaltete, die beiden Provinzen Süd- und Nordholland, erstaunt über die Einfachheit und Strenge des Landschaftsbildes. An Stelle eines von Feldern bunt durchschnittenen ungleich bewachsenen Hügellandes treten weite einförmige Wiesenflächen, die nur von schmalen, dem Horizont zulaufenden Gräben oder breiteren Kanälen geteilt werden. Diesen trennenden Linien laufen die Wege, die von schlank gebildeten Bäumen, meist Ulmen oder Eschen, regelmäßig bestanden sind, parallel oder sie werden durch spärlich bewachsene Dünen nach der Seeseite zu begrenzt. Von der geringsten Erhöhung, schon von der Landstraße bietet sich ein regelrechtes Liniennetz dar, das der Landschaft einen strengen, stilvollen Charakter gibt und höchst eindrucksvoll von der unveränderlichen Geraden des Horizontes abgeschlossen wird. Nur auf den an- und absteigenden Dünen wird das Gefüge unruhig, als ob sich der Rhythmus des Meeres noch ein letztes Mal am Land wiederhole und so einen Übergang zu den ruhigen Formen des Binnenlandes bilde.

Die Gliederung des Landes durch horizontale Linien, das Zusammenfassen in breite Rechtecke setzt sich in der Anlage der Wohnungen fort. Blickt man von weitem auf ein Dorf, so schmiegen sich die Dächer in durchlaufenden Linien eng an den Boden; denn

die Häuser sollen dem Seewind keine breite Fläche bieten. Bei der Kirche wirkt oft noch bedeutender als der Turm ein mächtiger Unterbau, der die Häuserlinie an dieser Stelle ein Stück in die Höhe hebt. Treten wir in die Straßen, so tritt das Regelmäßige der Anlage auffällig hervor. Meist schon in älterer Zeit wurden die Häuser geradelinig nebeneinandergestellt, der Art, daß sie parallel zu den ausgemauerten Kanälen standen. Die Fenster sind so regelmäßig eingelassen, daß sich die Linien der Gesimse bei einem Blick an den Fassaden entlang zu langen Horizontalen verbinden, denen häufig die der wagerechten Dachfirste korrespondieren. Diese haben seit dem achtzehnten Jahrhundert meistens den älteren, nicht wetterfesten Giebel verdrängt und wirken nunmehr im Sinn der Breitenwirkung der Häuser. Bei größeren Gebäuden führen häufig Hausteinstreifen mit ihren helleren Tönen die Horizontalgliederung fort. Demgegenüber sind die bestimmten Senkrechten: die Längswände der Fenster, die Trennungslinien zwischen den Häusern, die Stämme der Bäume am Kanal und bisweilen die senkrecht gestellten Balken, die die Seitenmauern der Kanäle stützen.

Der Grundriß der einzelnen Häuser wie des Dorfes oder der Stadt ist höchst einfach und läßt sich meist auf wenige geometrische Figuren zurückführen, in denen die Linien der Kanäle die Hauptachsen bilden. Diese Anlagen gehen auf ältere Perioden zurück, in denen sich der Unterschied von den Haus- und Stadtgrundrissen der Nachbarstaaten, beispielsweise von den viel komplizierteren Deutschlands, schon wesentlich bemerkbar macht. Der innere Zusammenhang mit dem Landschaftsstil war größtenteils praktisch bedingt. Die Kanäle, die schon von alters her naturgemäß geradlinig gezogen wurden, gaben wie gesagt, den Grundton für eine streng geregelte Bauweise auch der Häuser an, und schließlich bedingte das feuchte, ungesunde Klima des Tieflandes einen Verzicht auf die Winkel und Eckchen der deutschen Wohnhäuser. Was beim äußeren Anblick an Behaglichkeit fehlte, ward durch den Eindruck des Reinlichen und Ausgeglichenen ersetzt.

Der übersichtlichen rechtwinkeligen Anlage der Häuser entspricht die Inneneinrichtung. Vergewärtigt man sich ein Interieur aus der vorbildlichen Zeit des siebzehnten Jahrhunderts, so wundert man sich über das Nüchterne und Geradelinige der Anordnung. Ein quadrates Kamin bildet vielleicht die Mitte einer Wand, an der zu den Seiten ein paar schlicht gerahmte Bilder



Abb. 1. Dirk Bouts, Passahmahl.

Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.

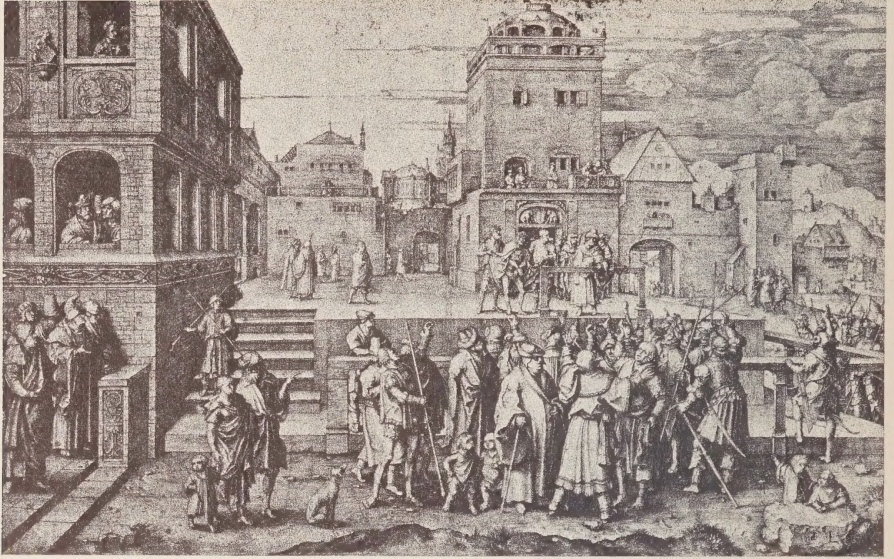


Abb. 2. Lucas van Leyden, Ecce homo.

Stich B. 71.

oder eine Wandkarte symmetrisch hängen; an der Ecke steht auf einem Podium ein steif gebauter Stuhl, hinter dem die weißgetünchte Wand durch ein viereckiges Stück ornamentierten Leders verdeckt wird. Die anderen Wände werden durch die Fenster, unter denen ein einfacher Tisch steht, durch die Tür, den großen breit ausladenden Kleiderschrank und den Bretterschlag, der das Bett aufnimmt, in klaren Linien gegliedert.

Gehen wir einen Schritt weiter, vom Praktischen zum Künstlerischen, betrachten wir die monumentale Architektur oder das Kunstgewerbe, so begegnen wir demselben Stilempfinden. Die großen gotischen Kirchen und Stadthäuser, die Bauten der beiden hervorragendsten Architekten der Spätrenaissance und des Barock, Hendriks de Keyser und Jacobs van Campen, die modernen Gebäude Berlages, des Architekten der Amsterdamer Börse, haben verglichen mit den gleichzeitigen Bauten der Nachbarländer einen einfachen, nüchternen Charakter, einen Aufbau, bei dem die Horizontal- und Vertikalgliederung klar hervortritt und die dekorationslose Wandfläche betont wird, einen Grundriß, der sich auf mehrere breitgezogene Rechtecke zurückführen läßt. Oder erinnern wir uns einiger Objekte des Kunstgewerbes. In der Möbelkunst kehrt man jetzt



Abb. 3. Rembrandt, Ecce homo.

Radierung B. 76.

wieder, freilich mit moderner Auffassung, zu den Prinzipien der Barockmöbel zurück, die sich in Holland mit ihrem streng konstruktiven Aufbau und ihrer schlicht geometrischen Ornamentik so wesentlich von ihren prunkhaft geschnörkelten Gegenstücken in anderen Gegenden unterscheiden. Der altholländische wie der moderne Bucheinband zeichnet sich gleichfalls durch eine Vorliebe für lineare, die Fläche spärlich füllende Musterung aus. Die Außenlinien folgen dem Rand des Deckels und umschließen nach der Mitte zu wenige in die Quere gelegte Rechtecke, deren eines zur Aufnahme des Titels bestimmt ist. Ist in der Fliesenkeramik die Kunst anderer Länder reich an verschiedenen Formen der einzelnen Fliese, so kennt man in Holland nur die eine, die quadratische; nirgends sonst spricht der nüchterne weiße Grund so stark in der Gesamtwirkung, noch ist das Muster auf eine so kleine Fläche beschränkt. Auch ist das Gleichartige des Ornaments namentlich durch die Eckfüllungen besonders hervorgehoben.

Am merkwürdigsten aber drückt sich eine Leben und Kunst umschließende Einheit des Volksempfindens darin aus, daß wir das lineare Schema der holländischen Landschaft auch in der Malerei überall da, wo es sich um strenge Kompositionen handelt, unbewußt angewandt finden. Dies gilt von den frühesten Zeiten an, von Geertgen von Haarlem bis zu Lucas van Leyden und Rembrandt, und weiter bis zur modernen Kunst Jongkinds und van Goghs. Wie in Italien das Dreieck, so finden wir in Holland mit Vorliebe das Rechteck benutzt, um aus dem Naturausschnitt eine in sich geschlossene Komposition zu machen. Die Seiten des Rechteckes werden durch Architekturen oder Naturkulissen oder bei Gruppen durch die Vertikalen der zu äußerst stehenden Figuren und die über die Köpfe laufende Scheitellinie gebildet. Fehlt es an einem Gesamtumriß, so werden doch einzelne Bildteile durch Rechtecke zusammengefügt; bei der Darstellung einzelner Figuren kommt es selbst vor, daß Ober- und Unterkörper in dieses Schema eingeschlossen werden. Meist vermeidet es der Künstler, das geometrische Flächengebilde genau in die Mitte zu legen; er schiebt es nach einer Seite, namentlich in der Barockzeit, um den Eindruck des Zufälligen der Natur zu wahren. Natürlich soll damit nicht gesagt werden, daß sich diese Kompositionsart in allen holländischen Bildern findet, doch kehrt sie in der langen Entwicklung dieser Kunst während fünf Jahrhunderten so häufig wieder — namentlich dann, wenn sich die größten Meister um eine gesetzmäßige Anordnung bemühen — daß sie uns als der notwendige Ausdruck des Stilempfindens der niederländischen Maler erscheint. Statt zahlloser Beispiele, die sich nennen ließen, erinnere ich nur an ein oder das andere Bild einiger Hauptkünstler.

Die beiden bedeutendsten Primitiven, Dirk Bouts und Geertgen, sind dafür bekannt, daß sie bei mehrfigurigen Szenen mit Vorliebe die Gestalten gleichmäßig und fast unbeweglich nebeneinander aufreihen, eine Anordnung, aus der sich dann von selbst die Betonung der Höhen- und Breitenlinien ergibt. Typisch ist ein Bild wie die Feier des Passahmahles von Bouts im Berliner Museum (Abb. 1). Die Figuren lassen sich fast genau in ein Quadrat einschließen, das etwas aus der Bildmitte geschoben ist, um die Symmetrie nicht auffällig zu machen. Gelegentlich sehen wir, daß sich die Frühholländer, vielleicht unter Einfluß südlicher Kompositionen, auch um den Dreiecksaufbau bemühen. Daß dieses Schema ihrem Stilgefühl aber nicht ganz gemäß war, beweisen gerade in diesen



Abb. 4. Terborch, Kartenschlägerin.

Zeichnung in der Albertina.

Ausnahmebildern die stark hervortretenden Vertikalen, die neben den diagonalen Linien angebracht sind und ihre Wirkung aufheben. Ein Beispiel dieser Art ist die Mannalese des Dirk Bouts in der Münchener Pinakothek (Abb. S. 31) mit der im Dreieck zusammengeschlossenen Gruppe in der Mitte und den geradelinig aufgestellten seitlichen Figuren.

Die Belege für eine gesetzmäßige Anordnung sind naturgemäß besonders häufig in Bildern, in denen die Figuren vor einer Architektur stehen und mit ihren strengen Linien in Einklang gebracht sind. Ein bekanntes Gemälde dieser Gruppe aus der älteren Zeit ist die heilige Sippe Geertgens von Haarlem im Reichsmuseum zu Amsterdam, oder die *Virgo inter Virgines* des nach

diesem Bilde benannten Meisters in derselben Sammlung. Als eine der vielfigurigen Kompositionen, wie sie im Anfang des sechzehnten Jahrhunderts Mode wurde, nenne ich einen Stich des Lucas van Leyden mit architektonischen Hintergrund: die Darstellung Christi vor dem Volk (Abb. 2). Uns erscheint vielleicht ein Blatt wie dieses mit den langen Reihen von steifen Figuren, aus denen sich die Hauptgruppe kaum merklich heraushebt, nicht als eine der glücklichsten Kompositionen des großen Stechers. Doch muß sie gerade dem niederländischen Stilempfinden entsprochen haben. Sonst hätte sie Rembrandt nicht ein Jahrhundert nachher in der bekannten großen Radierung des *Ecce homo* von 1655 nachgeahmt (Abb. 3). In diesem Blatt gibt die Architektur, die aus Rechtecken zusammengesetzt ist, noch bestimmter den Grundton für die Bildung der Gruppen und

der einzelnen Figuren an. Man hat schon öfters bemerkt, daß Rembrandt zur Zeit der Entstehung dieser Radierung, als er ausgesprochen stilisiert wie zu irgendeiner anderen Zeit, die Gestalten in einigen Kompositionen wie aus Quadraten zusammenzufügen scheint. Diese Tendenz zum Schematisieren teilt er in den fünfziger und sechziger Jahren des siebzehnten Jahrhunderts mit einer Reihe der größten Holländer, zum Beispiel mit Pieter de Hooch, Jan Vermeer und Gerard Terborch. Es war die Zeit der größten Blüte der holländischen Malerei, in der das große Können in möglichst einfache Form ausgedrückt wurde. Bei der Wahl dieser Form griff man instinktiv auf die Kunst der besten Frühholländer zurück und kam wieder auf die Betonung der Vertikal- und Horizontalrichtung. Bei zahlreichen Innen- und Außenansichten Pieter de Hoochs und Jan Vermeers fällt dieses lineare Schema in der Dekorierung der Innenräume, in der Gliederung der Häuser, in dem Einordnen der Figuren, ja in der Bildung der Figuren selbst ohne weiteres auf und erscheint das Rechteck recht eigentlich als die geometrische Grundform, auf der die Komposition aufgebaut ist. Daß die Künstler nicht ganz unbewußt stilisierten, kann eine Studie wie die Kartenschlägerin von Terborch in der Sammlung der Albertina lehren (Abb. 4), eine Zeichnung, die in der Geradlinigkeit des Umrisses, in dem Anpassen des Körpers an geometrische Formen schon fast etwas Akademisches hat. In der Tat folgte dem höchsten klassischen Stil der holländischen Malerei, wie man weiß, sehr schnell der Verfall, da auch die besten Künstler nicht lange ein Stilisieren in großen, einfachen Formen mit der lebendigen Wiedergabe der Natur verbinden konnten. Die französische Kunst, deren Einfluß die holländische im letzten Drittel des siebzehnten Jahrhunderts erlag, war deshalb siegreich, weil sie der Tendenz der Holländer nach geradlinigen, strengen Formen entgegenkam. Die rechtwinkligen Gartenanlagen im Stil Le Notres, die wir auf den unerfreulichen letzten Bildern Pieter de Hoochs im Hintergrunde sehen, sind in der Linienführung nicht allzu verschieden von den holländischen der vorangehenden Periode, noch die säulenge tragenen Vorhallen, auf denen sich jetzt eine aristokratische Gesellschaft versammelt, von den schlichten Innenräumen, in denen es sich einfache Bürgersleute gut sein ließen. Nur entspricht dem äußeren Schema nicht mehr die Wahrheit des Inhaltes.

Schließlich ließe sich auch die moderne Malerei, zum Beleg für ein der holländischen Natur entnommenes Stilempfinden der



Abb. 5. Jongkind, Flußansicht.

New York, Metropolitan-Museum.

besten Künstler heranziehen, fühlte man sich hier bei der Auswahl der Repräsentanten nicht auf allzu unsicherem Boden. Bei Vincent van Gogh, noch mehr bei Jongkind (Abb. 5), finden wir häufig den Nachdruck auf die Höhen- und Breitenlinien zur Beruhigung der Elemente im Bilde gelegt. Vergleicht man sie mit den gleichzeitigen französischen Malern, mit denen sie aufgewachsen sind, so äußert sich ihr ausgesprochener holländischer Charakter am deutlichsten in der anders gearteten, die Horizontal- und Vertikalrichtung in kurzen, dicken Strichen stärker betonenden Linienführung, in der sie unbewußt Träger der großen Tradition sind.

KIRCHLICHE BAUKUNST HOLLANDS IM MITTELALTER

Eine Geschichte der holländischen Baukunst müßte die Leistungen der Niederländer im Tiefbau, die aus dem ständigen Kampf gegen das Vordringen des Wassers erwachsen, und den Einfluß dieser Arbeiten auf die Baudenkmale berücksichtigen. Hat doch der Bau der Kanäle und Dämme den künstlerischen Charakter des Landschaftsbildes mit bestimmt und die Eigenschaften, die er erfordert, den Sinn für saubere und korrekte Bauweise, für regelmäßige Anlagen und genaues Abwägen der Tragfähigkeit in den holländischen Baukünstlern entwickelt. Die älteste baugeschichtliche Leistung, von der wir wissen, gehört in dieses Gebiet. Als die Römer das Land der Bataver eroberten, wohnten diese auf Hügeln, die sie selbst am Meere entlang aufgeworfen hatten, auf den sogenannten Terpen oder Wierden, die noch heute besonders in Groningen und Friesland erhalten sind. Sie dehnen sich in einzelnen Gebieten meilenweit zu solchem Umfange aus, daß man die Arbeit, die dabei geleistet wurde, nicht zu Unrecht mit der, die zum Bau der Pyramiden in Ägypten erforderlich war, verglichen hat. Von den Römern scheinen dann die ersten Kanalanlagen ausgegangen zu sein, wenn eine systematische Regulierung auch den Niederländern und späteren Zeiten vorbehalten blieb. — Was sonst von den Römern in den Niederlanden gebaut wurde, hat sich kaum viel von den Befestigungswerken in anderen römischen Provinzen unterschieden und kann nicht wohl zur holländischen Baukunst gerechnet werden. Es sind



Abb. 1. Marienkirche in Utrecht.

Gemälde von P. Saenredam, Amsterdam.

Lagerplätze, Kastele, Marktplätze, Tempel und Kirchhöfe, von denen sich einige im Meer nahe der Küste, wie der Nehalenniatempel bei Domburg und das Kastell Brittenburg bei Katwijk-Buiten, andere im Binnenland wie das Forum Adriani bei Voorburg und das Kastell Romburg in Leiden, in Resten erhalten haben.

Durch die Völkerwanderung kamen neue Triebkräfte in das Volk, die ebenso wie in anderen germanischen Ländern auch hier zu einem ersten künstlerischen Ausdruck drängten. Freilich ist uns von dem Resultat gerade in diesen Gegenden besonders wenig erhalten. Die Franken, Sachsen und Friesen verteilten sich in dem Gebiet der heutigen Niederlande in einer Weise, die für alle Folgezeit geltend blieb, und prägten bald in der Anlage ihrer Wohnsitze ihre Stammeseigentümlichkeit aus. Noch heute unterscheiden sich die Bauernhöfe der drei Stämme in der Art, daß bei den Friesen das Wohnhaus von den Ställen und Scheunen geschieden ist, bei den Sachsen mit diesen unter einem Dach vereinigt ist, während bei den tonangebenden Franken die Trennung zwischen Wohn- und Wirtschaftsgebäuden nicht genau durchgeführt ist.

Die Wohnhäuser waren noch kunstlos. Man lebte in Höhlen, in Pfahlbauten oder in schlichten Hütten, die aus Lehm und Flechtwerk hergestellt waren. Wenn auch von diesen Anlagen nichts mehr erhalten ist, so kann man sich doch eine Vorstellung von ihrem Aussehen machen, da heute noch in einzelnen Gegenden der Niederlande eine verwandte primitive Bauart herrscht, wie zum Beispiel in Assen, wo noch Pfahlbauten hergestellt werden, und in Maastricht, wo am Pietersberg Wohnungen in den weichen Mergelstein gehauen sind. Den ersten Anstoß zu einer etwas mannigfaltigeren Bauanlage gab das Verlangen nach einem wetterfesten Gebäude für die Verehrung der Gottheiten. Die altchristlichen Quellen berichten, daß es namentlich in Friesland und Drente zahlreiche heidnische Tempel gab, die Standbilder enthielten, daß auf den Höhen Altäre zu Ehren Wotans und Tors standen. Sie erzählen weiter, daß die Mönche kamen, die Standbilder zertrümmerten, die Altäre umstürzten und kleine, aus Holz gebaute Kirchen an Stelle der Tempel errichteten, und weiter, wie die Heiden sich zur Wehr setzten und zurückkehrten und wieder die Kirchen der kleinen Gemeinden verwüsteten, wie der Kampf lange hin und her wogte, ehe die Friesen von einer Religion ließen, die, wie es uns heute erscheint, die heimische Natur beseelte und menschliche

Weisheit geringer achtete als das Empfinden für geheimes Leben in Wald und Wiese. Von den heidnischen Tempeln vermögen wir uns eine annähernde Vorstellung nach der jüngsten vergleichenden Forschung zu machen, die einen verwandten Stil in allen nördlichen germanischen Ländern während der vorkarolingischen Zeit feststellte und für den Tempelbau namentlich in den erhaltenen Kirchen in Island einen Anhalt gewann. „Sie bestanden“ — nach der Beschreibung Albrecht Haupts — „aus zwei rechteckigen Räumen nebeneinander. Der kleinere chorartige Raum war für die Aufstellung der Altäre der Götter bestimmt und die Stätte der eigentlichen Opferung; der größere umfaßte die Gemeinde, welche nachher in langen Reihen längs der Wände um den mittleren Feuerherd versammelt das Opferlamm unter Leitung des Opferspenders beging, der an der Wand nach dem Altarraum zu seinen Hochsitz hatte.“

Es scheint, daß dieser Grundriß von Einfluß auf die Anlagen der ersten christlichen Kirchen war, wie es denn naheliegend war, daß die christlichen Baumeister trotz aller geistigen Gegensätzlichkeit im praktischen Leben soviel wie möglich mit den gegebenen Verhältnissen rechneten. Die frühesten Holzkirchen der Niederlande können wir uns nach dem Aussehen der ältesten skandinavischen Bauten vergegenwärtigen. Auch sie bestanden nach den Ausführungen Haupts aus zwei Räumen von verschiedener Größe, nur daß eine Verbindung erst durch eine enge Öffnung, später durch den Apsisbogen hergestellt wurde, die Chor- und Gemeinderaum verband. Erst unter Einwirken der südlichen Basilikaform entwickelte sich eine reichere Anlage mit engem Chor und breitem Schiff. An den Chor schlossen sich gelegentlich Kapellen an, dem Schiff lagerte bisweilen eine Vorhalle vor. — Analogien zwischen den Niederlanden und Skandinavien lassen sich nicht nur aus allgemeinen Gründen einer einheitlichen, nordischen frühgermanischen Kunst ziehen; es bestanden auch tatsächliche nahe Beziehungen zwischen den beiden Ländern. Die Friesen waren oft mit den Normannen verbündet, und mehrere dänische Könige glaubten im frühen Mittelalter Anrechte auf Ostfriesland und Nordholland zu haben. Auch hat man Münzen gefunden, die in Dorestadt bei Utrecht geprägt sind und Verwandtschaft mit dänischen und finnischen haben. — Eine der ersten christlichen Kirchen, von der wir hören, ist in Utrecht im achten Jahrhundert angelegt worden. Daß es von Köln aus geschah, ist wichtig als ein Fingerzeig auf die folgende Entwicklung

in der karolingischen und romanischen Periode, während der die rheinische Baukunst von entscheidenden Einfluß war. Die christliche Kultur drang etwa vom sechsten bis achten Jahrhundert, das will sagen, verspätet und langsamer als anderswo, nach den Niederlanden und vermochte auch dann für lange Zeit nur im südlichen Teil feste Wurzeln zu schlagen. Für die Kunstentwicklung ist es bedeutungsvoll, daß die Niederlande während des Mittelalters und darüber hinaus an der Peripherie der europäischen Kultur lagen und, so stark der Einfluß von Nachbarvölkern in den Grenzgebieten war und so häufig in den Niederlanden selbst die Oberherrschaft wechselte, die alten Stämme ihre Selbständigkeit wahren konnten. So war es schon zur Zeit der Römer. Erstreckte sich ihre Herrschaft zur Zeit des Drusus und Germanicus auch bis zu den Friesen, so war ihre Machtstellung in diesen Gegenden doch schwankend genug, wie der Aufstand der Bataver bewies. Die römische Kultur streifte nur die Niederlande. Die Verbreiter der christlichen Religion waren dann klug genug, sich mehr den lokalen Verhältnissen anzupassen. Während sie in dem heutigen Belgien, wo sich die römische Kultur entschiedener Eingang verschafft hatte, ihre Bistümer an die Stelle der alten römischen Provinzen errichteten und damit dem Vordringen des romanischen Elementes weiter Vorschub leisteten, knüpfte man im Norden nicht an die lockere Überlieferung an. Das einzige Bistum, das in den nördlichen Niederlanden gegründet wurde, lag in einem Gebiet rein germanischen Stammes und konnte deshalb bald ein nationaler und lokaler Mittelpunkt werden. Freilich dauerte es lange, bis die Kunst zu einem selbständigen Ausdruck gelangte; erst gegen das Ende des Mittelalters lassen sich die Anfänge eines eigenen nationalen Stiles in der Architektur wie in den anderen Künsten entdecken, lange nachdem die südlichen Lande eine künstlerische Kultur gezeitigt hatten. Diese Gebiete hatten seit dem Eindringen der römischen Kultur einen Vorsprung von fast hundert Jahren, der sich noch bis in die Zeiten der van Eycks, und weiterhin bis in die des Rubens bemerkbar macht. Die nationale Kunst im Norden entwickelte sich später, aber dann auf breiterer Basis, weil sich die persönliche Eigenart des Volkes durch Jahrhunderte hindurch ungehindert hatte ausbilden können.

Zunächst äußert sich während der ersten Hälfte des Mittelalters der Gegensatz zu den südlichen Niederlanden in einem Aufnehmen und Verarbeiten deutscher, namentlich rheinischer und westfälischer

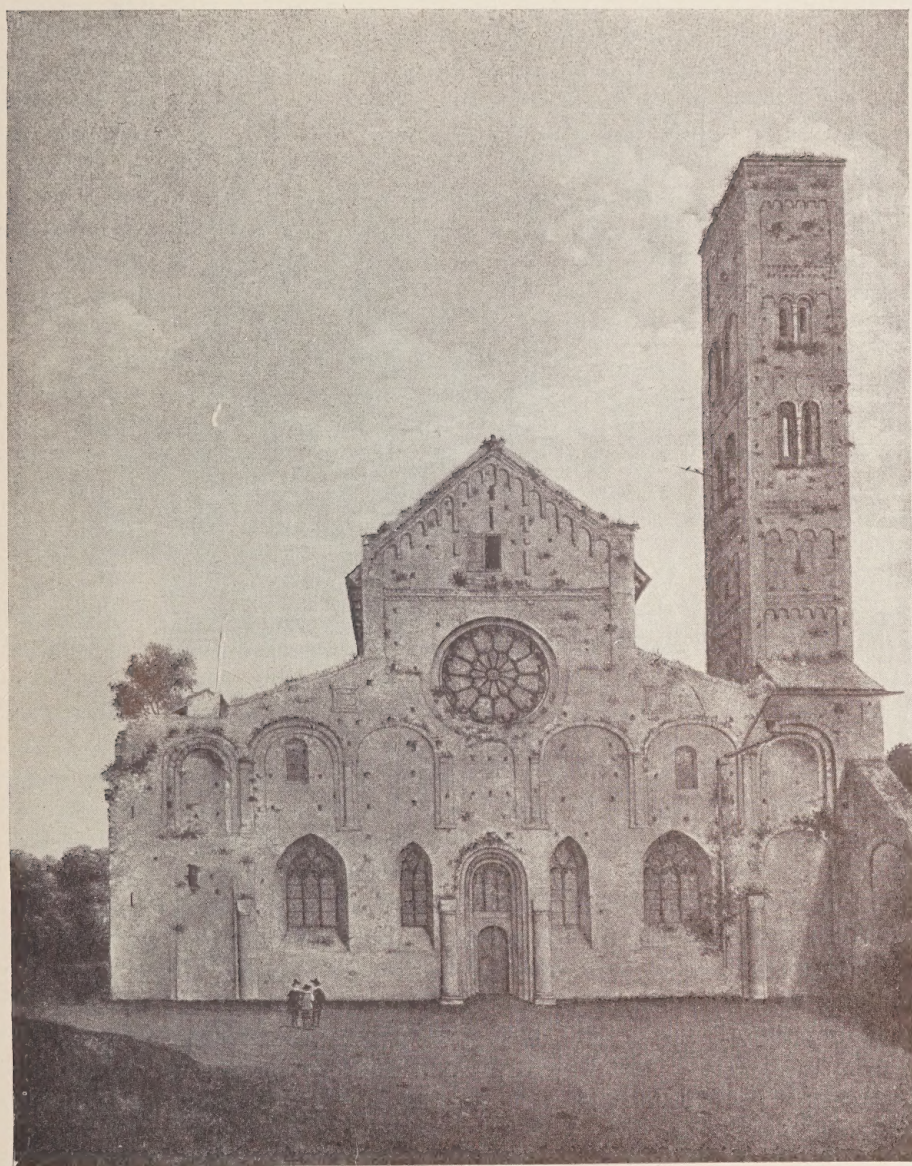


Abb. 2. Marienkirche in Utrecht.

Gemälde von P. Saenredam, Amsterdam.

Elemente. Vom Rhein her drang die Kunst Karls des Großen in die Niederlande. Die politische Konstellation unter diesem genialen Herrscher war so günstig für die Niederlande, daß es schien, als sei schon jetzt die Zeit einer hohen kulturellen Entwicklung gekommen. Nachdem der Kaiser ganz Westdeutschland und die Niederlande mit seinem Reich vereinigt hatte, wurde die Gegend von Köln bis zur Rheinmündung zum Mittelpunkt seines Reiches. Aachen war bekanntlich seine Lieblingsresidenz, in der sich die Träger der neuen Kunst- und Kulturbestrebungen sammelten; in Lüttich wurde eine Gelehrtschule begründet, die bald Berühmtheit erlangte. Seitdem den Rhein hinauf eine der wichtigsten Handelsstraßen im Reiche führte, schien sich der Handel in den Niederlanden, besonders bei den Friesen, zu entwickeln. Damals entstand das älteste noch erhaltene, mittelalterliche Baudenkmal in den Niederlanden, die Palastkapelle Karls des Großen in Nymwegen, die sich wie in Aachen an einen Palast mit großem Empfangssaal anschloß. Daß die karolingische Kultur hier nicht Halt machte, beweist eine lange unbeachtet gebliebene Anlage in Groningen, die St. Walburgskirche, die 811 begonnen wurde. Der Bau wurde 1619 abgebrochen, ist uns aber in alten Abbildungen erhalten, nach denen Peters den ursprünglichen Plan zu rekonstruieren vermochte. Es war ein Ableger des Aachener Domes von zentraler Anlage, gleich bedeutend, nur etwas kleiner, wie die Kapelle auf dem Valkhof in Nymwegen. Dieses noch erhaltene Bauwerk macht trotz seines geringen Umfanges einen großartigen Eindruck, in seiner herrlichen Lage auf dem letzten Ausläufer der Anhöhen des Rheines, der sich in breitem Bogen am Fuße des Hanges hinzieht. Ungefüge Quader, mit Backsteinen vermischt, für die teilweise römische Legionsziegel verwandt sind, bilden ein niedriges dunkles Gewölbe, das sich mit polygonalen Seiten um den erhöhten Mittelteil legt. In der massigen Gliederung, den kolossalen Mauern spürt man den Geist des mächtigen, noch halb barbarischen Beherrschers Europas, der hier wie in Aachen südliche, besonders ravennatistische Eindrücke verwertete, aber daraus etwas Neues von trotziger nordischer Eigenart schuf.

Die Anfänge einer neuen Kultur unter Karl dem Großen wurden in den nächsten zwei Jahrhunderten in den Niederlanden nicht weiter entwickelt. Das Land hielt den erneuten Einfällen der Normannen, die wieder und wieder zerstörten, wo sich neues Leben



Abb. 3. St. Servaes, Maastricht.

regte, nicht stand. Erst als unter den Staufern am Rhein die Bautätigkeit einen bedeutenden Umfang angenommen und die herrlichsten Dome entstanden, kamen auch für die Niederlande bessere Zeiten. Damals entstanden die wichtigsten kirchlichen Bauten der romanischen Periode in Maastricht und Roermond, deren Stil dem der rheinischen Architektur verwandt ist. Bedeutender vielleicht noch als diese Bauten war die Mariakirche in Utrecht, die 1814 abgerissen wurde. Zeichnungen der Architekturmaler des siebenzehnten Jahrhunderts, besonders Pieter Saenredams und Lambert Doormers, die Hofstede de Groot publiziert hat, geben uns eine Vorstellung von ihrem Aussehen (Abb. 2). Wahrscheinlich war sie von Heinrich IV., dem genialen Erbauer des Speierer und Mainzer Domes, errichtet worden — wenn die Legende recht hat, als Einlösung eines Gelübdes, nach dem er eine der Maria geweihte Kirche erbaute, weil er bei der Eroberung Mailands den Mailänder Dom beschädigt hatte. Für die Wahrheit

dieser Geschichte könnte die Analogie zwischen dem Grundriß von San Ambrogio in Mailand und der Utrechter Mariakirche sprechen. Die mit Vorhalle versehene Kirche war im gebundenen System, dieser vollkommensten Lösung des mittelalterlichen Kirchenbaues, entworfen, demzufolge die Vierung als Einheit genommen wird und zwei Traveen des Seitenschiffes je einer des überhöhten Mittelschiffes entsprechen. Sie muß für die romanische Kunst eine Bedeutung für die Niederlande gehabt haben, wie der Dom von Utrecht für die gotische.

Die beiden schönsten noch erhaltenen romanischen Dome in den Niederlanden sind die Kirche in Roermond und die St. Servaaskirche in Maastricht, beides treffliche Beispiele der geschlossenen Kraft und lebendigen Gruppenbildung des entwickelten romanischen Stiles (Abb. 3). St. Servaes ist die mannigfaltigere Anlage und noch durch Kapellen in gotischer Zeit bereichert. Die im Grundriß einfache, im Aufbau sich prächtig teilende Masse mit den fünf Türmen bildet eine wohllautende und kräftig bewegte Silhouette. Die Anlage doppelter Krypten, die Zwerggalerien an der halbrunden Apsis, die viereckigen nach oben sich in Fenster öffnenden Türme sind Elemente, die für niederrheinische Bauten charakteristisch sind und über Maastricht nach Belgien, besonders Tournai, vermittelt wurden. Maastricht besitzt noch einen zweiten großen romanischen Bau, die Liebfrauenkirche, deren Wirkung im Innern bedeutend ist, — namentlich die umfangreiche, von drei Reihen schlanker Säulen getragene Krypta ist eindrucksvoll — deren Außenansicht sich jedoch nicht mit St. Servaes messen kann. Bei diesem Bau des elften Jahrhunderts ist eine ältere Anlage vom Ende des zehnten Jahrhunderts nicht glücklich verwertet, derart, daß jetzt die Hauptfassade in einer überhöhen ungegliederten, von zweikleinen Treppentürmen flankierten Mauermaße besteht.

Neben diesen Bauten im Süden der Niederlande kommt für die romanische Periode noch eine kleine Gruppe von Dorfkirchen in Friesland und Groningen in Betracht, deren außergewöhnlicher Grundriß, wie Dehio nachgewiesen hat, in Kirchen in Westfalen und Anjou wiederkehrt. Sie sind einschiffig, haben ein gerade abgeschlossenes, quadratisches Altarhaus und Kappengewölbe. Die dicken, nach außen schräg gestellten Mauern, die kleinen Fenster, die einfachen klobigen Türme geben den Bauten ein düsteres, festungsartiges Aussehen. Wahrscheinlich war Westfalen der Ausgangspunkt für diese Anlagen. Den Beziehungen Westfalens zu

Anjou begegnet man auch auf anderen Gebieten; vielleicht fanden sie über England statt, das im zwölften und dreizehnten Jahrhundert die Herrschaft über Anjou ausübte.

Ist die Entwicklung der Baukunst in der ersten Hälfte des Mittelalters noch lückenreich und von jener der angrenzenden Länder nicht zu lösen, so wird das Bild seit dem Aufblühen der Städte im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert bunter, und im fünfzehnten Jahrhundert ist die Baukunst in den Niederlanden so rege, wie nur irgendwo in den Hauptzentren der Spätgotik. Die erste Blüte der holländischen Baukunst, die gleichzeitig mit den Anfängen der Malerei ist, lebt noch heute fast in jedem Stadtbild nach, da die Hauptkirche gewöhnlich der Gotik angehört und häufig noch Befestigungstürme oder Stadttore aus derselben Zeit vorhanden sind. Die gotischen Kirchen aus dem vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert sind zahlreich. Nur an einige der Haupt-



Abb. 4. Pankrazkirche, Leiden.

beispiele soll hier erinnert werden, um eine allgemeine Charakteristik verständlicher zu machen.

Die großartigste Anlage der Gotik ist der Utrechter Dom, dessen unvergleichlicher Chor etwa gleichzeitig und wohl im Zusammenhang mit dem Kölner Dom entstanden ist, während der etwas spätere Backsteinturm eher auf flandrische Einflüsse weist. Dieser Dom war ein Wahrzeichen der Kirche für das ganze Land und erscheint seit dem Genter Altar häufig auf frühniederländischen Bildern symbolisch in der Landschaft des Hintergrundes. Die meisten Hauptkirchen der anderen großen holländischen Städte sind von den Landschaftsgemälden der Meister des siebzehnten Jahrhunderts her bekannt: Auf den Bildern van Goyens sehen wir gelegentlich den hohen Turm der großen Kirche im Haag, der jetzt leider durch eine plumpe, in Eisen ausgeführte Spitze entstellt ist, oder die massig aufragenden Schiffe der beiden Hauptkirchen in Leiden, der Pieterskerk und der Hooglandsche Kerk. Die riesige St. Bavokirche in Haarlem mit dem zierlichen Dachreiter (Abb. 7) kennt jeder von den Fernansichten Jakob Ruisdaels und den Städtebildern Gerrit Berckheydes, während die Türme der beiden gotischen Hauptkirchen Delfts, der alten und der neuen Kirche, öfters hinter Pieter de Hoochs Hofansichten aufragen. Der großen Kirche Dordrechts mit dem unvollendeten viereckigen Turm, den ein provisorischer Abschluß aus dem siebzehnten Jahrhundert krönt, begegnen wir wieder auf zahlreichen Bildern Aelbert Cuyps im Hintergrund. Jedem schließlich, der Holland besucht hat, ist die alte Kirche in Amsterdam, die mit ihrem fein proportionierten durchbrochenen Renaissanceturm zum ersten Eindruck beim Verlassen des Bahnhofes gehört, in Erinnerung, oder die nicht viel später entstandene, sogenannte neue Kirche am Dam, deren grosse Fenster in den leeren Wänden schon von außen auffallen. Alle diese Kirchen, zu denen als zwei der größten fünf-schiffigen etwa noch die St. Janskirche in Herzogenbusch und St. Nicolas in Kampen genannt werden müßten, gehen in der Anlage meist auf das vierzehnte und das Ende des dreizehnten Jahrhunderts zurück und sind im fünfzehnten Jahrhundert fertiggestellt worden.

Der Charakter der holländischen Kirchen der Gotik wird besonders deutlich, wenn man sie den belgischen Bauten gegenüberstellt. Der Vergleich fällt freilich nicht zugunsten Hollands aus. Die südniederländischen Kathedralen, die unter französischem Ein-

fluß stehen, entfalten die ganze Pracht der Spätgotik. Reich und flimmernd ist die Dekoration der Oberfläche; in lebendiger Bewegung schließen sich die einzelnen Teile des Baues zusammen; die pompösen heiteren Hallen sind von einem Geist der Lebensfreude erfüllt. In Holland gibt es keine berausenden Wirkungen wie im Dom zu Antwerpen oder in St. Gudule in Brüssel; niemand hat sich hier bewegt gefühlt von einem Flamboyantstil zu sprechen, wie in Belgien, oder auch nur das klingende Wort „Kathedrale“ anzuwenden, obgleich mehrere der Hauptkirchen in Holland räumlich die flämischen übertreffen. Betrachtet man die holländischen Kirchen nur vom baugeschichtlichen Standpunkt, so sind sie nüchterner und weniger interessant als die gleichzeitigen Bauwerke in allen Nachbarländern. Sie sind übergroß, fast unbeholfen und bäurisch von Ansehen und wirken wie vergrößerte Dorfkirchen. Ihre Konstruktion bietet nichts Kompliziertes; die Steinwölbungen, die wegen des unsicheren Baugrundes gefährlich waren, haben sie erst später und auch dann nicht geschickt angewandt. Dazu kommt, daß die Kirchen vielfach unfertig wirken, da namentlich die Türme nur selten in gotischer Zeit vollendet wurden; denn dem Aufschwung der Städte im fünfzehnten Jahrhundert folgte eine Periode der Unruhe und der religiösen Spaltung, die eine Fertigstellung der riesigen Anlagen in der Reformationszeit hinderte. Prächtige, an sich schon unfertige Anlagen kommen öfters völlig um ihre beabsichtigte Wirkung durch den Einbau von neuzeitlichen Einrichtungen der protestantischen Gemeinden, wie die Kirche in Goes, die jetzt durch eine Wand in der Mitte in zwei Teile zerlegt ist, oder das Querschiff des Utrechter Domes, das in eine reformierte Kirche umgewandelt worden ist. Schließlich hat auch die Natur zerstörender geschaltet als anderswo: der Sturm hat einige Türme, wie den in Alkmaar, und das Längsschiff des Utrechter Domes eingerissen und in anderen Bauten sind die ursprünglichen Holzdecken, die meist die Steinwölbung vertraten, mitsamt Teilen des Oberbaues und des Chores dem Feuer anheimgefallen. Die Sandsteindekorationen, mit denen der meist übliche Backstein gelegentlich belebt wurde, haben oft der Witterung nicht standgehalten und, wo Sandstein ausschließlich angewandt wurde, wie in der Gegend von Maastricht, hat das Klima so zersetzend gewirkt, daß Erneuerungen nötig sind, bei denen vom alten Bau fast nichts mehr übrig bleibt. Kurz, bei einem flüchtigen ersten Anblick läßt sich nicht viel Gutes von diesen umfangreichen Kirchen sagen, deren Form



Abb. 5. St. Bavo, Haarlem. Gemälde von G. Berckneyde in London.

heute noch besonders anmaßend wirkt, da meist nur ein kleiner Teil von der Gemeinde eingenommen wird.

Und doch drückt sich in ihnen das erste Mal der eigene Stil der holländischen Kunst aus, früher als in der Malerei und Plastik. Eine urwüchsige, diesem Volk eigene trotzigte Kraft, eine puritanische, allem Phantastischen abholde Gesinnung und vor allem das Verständnis für malerische Wirkungen, die der Holländer besser erfaßte als die architektonischen, alles Eigenschaften, die sich später so glücklich in der Malerei der großen Periode entfalteten, manifestieren sich hier in der noch geschlossenen, einfachen Fassung einer primitiven Kunst.

Der mächtige Eindruck dieser Bauten beruht vor allem auf den einfach kubischen Formen der Anlage, auf der außergewöhnlichen Höhe und Breite der drei Schiffe, deren Gliederung voneinander nicht entschieden durchgeführt ist, auf den undekorierten großen Wandflächen und auf den riesigen, ungegliederten Fensteröffnungen. Die Masse der Kirche wirkt meist übergroß im Vergleich zu

dem Turm, der nur in seltenen Fällen vollendet und gleichsam für sich behandelt ist oder auch zum Dachreiter zusammenschrumpft, übergroß auch im Vergleich zu den umliegenden Häusern, die ja in älteren Perioden bekanntlich viel kleiner sind als etwa deutsche oder französische Häuser, während das Areal der Kirchen dem der Nachbarstaaten an Größe nichts nachgibt. Bei den Dorfkirchen, besonders den seeländischen, steigern noch die starken Strebepfeiler, die den Mauern vorliegen, und die primitiven viereckigen, bisweilen sechseckigen Türme den massiven Eindruck. Diese Türme haben häufig an den Ecken noch Strebepfeiler, die vielfach so breit gestellt sind, daß der Turm wie von schrägen Sockeln getragen ist. Die einfachen Spitzbogenfenster, von denen sie an jeder Seite durchbrochen sind, lassen die Dicke der Mauern ahnen, die ihren Grund ursprünglich in der Ungeschicklichkeit der Baumeister hatte, aber dann im künstlerischen Sinn verwertet wurde. Die Fenster der Seitenschiffe reichen bei diesen Dorfkirchen, und ebenso häufig bei den großen Bauten ungewöhnlich tief herab wie bei den holländischen Häusern und fügen dadurch dem Eindruck des Monumentalen den des Behaglichen hinzu.

Die Einwölbung mit Holz oder die Anwendung der flachen Holzdecke hatte den Vorteil, daß die Architekten ihren Hallen eine außerordentliche Breite und den Pfeilern eine große Spannweite geben konnten. Diese Weiträumigkeit und Helligkeit der Hallen, die ja auch dem Geschmack der ganzen spätgotischen Architektur entsprach, konnte noch weiter durch eine größere Durchbrechung der Obergeschosse des Mittelschiffes mit Fenstern gefördert werden, wie sie eine Wölbung in Stein nicht erlaubt hätte. Die eigentliche Schönheit dieser Bauten aber liegt nicht so sehr in ihrer Konstruktion als in dem geistigen Zusammenhang mit ihrer Umgebung, in ihrer malerischen Komposition. Reizvoll vom Standpunkt des Malers ist zunächst die Gruppierung der einzelnen Gebäudeteile zueinander. Gewöhnlich fehlt es den großen Kirchen an einem einheitlichen architektonischen Zusammenschluß, wie ja überhaupt geschlossene Komposition nie die starke Seite der holländischen Künstler war. Nicht nur haben die Seitenschiffe vom Mittelteil getrennte Dächer, häufig hat jede Travee der Seitenschiffe ein eigenes Dach, und das bunte Bild der Sattel- und Spitzdächer wird noch durch die Abdeckungen des Kapellenkranzes oder kleinerer Nebenbauten an den Längsseiten vermehrt. Besonders die größten

fünfschiffigen Kirchen zerfallen von außen gesehen in bunt zusammengeschobene Massen einzelner Gebäude, die sich den umgebenden Häusern durch Material und Formenbildung aufs glücklichste anschließen und deshalb nicht isoliert wirken. Viel weniger als in Belgien löst sich in den holländischen Städten die Kirche bei der Nahansicht aus dem Straßenbild heraus. Gerade in der Rücksicht auf die Umgebung, die bei der Anlage der Kirche genommen wurde, äußert sich die Kunst dieser Maler-Architekten wohltuend. Das Geschick, mit dem die Kirche der Silhouette des Platzes eingefügt ist oder das Straßenbild abschließt, oder mit dem sie am Rand des Kanales so aufgebaut ist, daß sie sich darin mit den umgebenden Bäumen spiegelt, das feine Empfinden, mit dem die Form und Farbe des Materiales mit den Nebengebäuden, ja mit der ganzen Natur zusammenkomponiert ist, mit dem durch die Wahl der kleinen Backsteine Rücksicht auf das Spiel des Lichtes auf dem Wasser, das Flimmern der Sonne in den Blättern der Ulmen genommen ist und durch die helleren Töne der Hausteinverzierungen zu den weißen Türen und Fenstern der Häuser übergeleitet wird — dies kommt auch dem ungeschulten Besucher Hollands unmittelbar zum Bewußtsein. Gleichsam als Modelle für die Maler sind diese liebenswürdigen Straßenkompositionen von den Baumeistern hingestellt; es war nur natürlich, daß sich eine eigene Klasse von Landschaftsmalern der Schilderung dieser Ansichten zuwandte, daß andere Meister die Schönheit der Innenräume mit den nicht weniger malerischen Reizen des Lichtes und der Farbe entdeckten. Im Innern erfreuen die großen klaren Flächen der Wände, auf denen jedes Lichtspiel deutlich wird, die schönen, einfachen Farbenzusammensetzungen: das Weiß der Wände, das schöne Braun der Gestühle und Holzdecken, vermittelnd das Goldgelb der bronzenen Kronleuchter und Chorgitter, dazu ein paar rötliche Flecken des durchschimmernden Fliesenbodens und vielleicht noch das warme Dunkelgrün des großen Vorhanges, der in älterer Zeit Chor und Schiff trennte. Diese Töne gaben genug Stoff für eine reiche Abwandlung von Kompositionen der Meister der Kircheninterieurs Saenredams, de Wittes van Vliets, Houckgeests, und anderer.

Die Innendekoration der Kirchen war freilich ursprünglich nicht ganz so schlicht wie sie seit dem siebzehnten Jahrhundert erscheint. Unter der Tünche, die allerdings schon seit der Gotik den größten Teil der Wände überzog, sind hin und wieder Reste von Wandmalereien zum Vorschein gekommen, die zeigen, daß man an einigen



Abb. 6. St. Bavo, Haarlem. Gemälde von P. Saenredam.
(Sammlung Johnson, Philadelphia)

in die Augen fallenden Stellen einen bunten Farbenfleck oder ein gefällig dekoratives Muster liebte. Die Säulen des Chores waren häufig mit Brokat- oder Teppichmustern bemalt, die die Stelle von wirklichen, nur an Festtagen aufgespannten Stoffen vertraten (Abb. 7). An den Wänden, besonders im Chor war hier und dort in naiv unregelmäßiger Anordnung eine religiöse Darstellung mit einem Stifterbildnis angebracht, und die Kapitelle und Schlußsteine der Gewölbe waren meist farbig dekoriert. In einigen Kirchen wie in der Oude Kerk in Amsterdam und in Gouda wurde auch der Anfang zu einer farbigen Behandlung der Fenster im großen Stil gemacht. Doch kam man nicht weit, da man bei der verspäteten Entwicklung der gotischen Baukunst in den Niederlanden erst am Ende des fünfzehnten oder im sechzehnten Jahrhundert an die Fertigstellung der Innendekoration gelangte, also zu einer Zeit, in der die kirchliche Glasmalerei im Rückgang begriffen war. Am meisten aber konzentrierten sich diese sporadischen Dekorationen der Innenräume auf die Gewölbe. Hier sind die Holzgewölbe, deren Kunst offenbar in den Niederlanden durch den Schiffsbau befördert wurde,

oft in so geschickten, geometrischen Mustern zusammengefügt, daß sie an sich schon höchst dekorativ wirken (Abb. 6). Ein darüber gemaltes anmutiges Dornblattornament, das von den Kapitellen emporwächst und sich am Scheitel des Gewölbes hinzieht, steigert noch den Effekt. Gelegentlich aber ist auch die ganze Decke mit biblischen Gemälden geschmückt, die in breiter Ausführung unmittelbar auf die Holzbohlen in Tempera gemalt sind, oder doch die halbrunde Deckenwölbung des Chores, auf die das Auge des Besuchers beim Eintritt in die Kirche gerichtet ist, enthält eine Darstellung des jüngsten Gerichtes. Den besten Eindruck von der Wirkung dieser Deckengemälde, die mit ihren kräftigen Tönen einen lebhaften Kontrast zu den farblosen Wänden bilden, erhält man in der Kirche von Naarden unweit von Amsterdam, die von einem zwar erfindungsarmen, aber koloristisch begabten Künstler im ersten Drittel des sechzehnten Jahrhunderts ausgemalt wurde.

Einen verwandten dekorativen Geschmack sehen wir wie im Innern auch an der Außenseite der Kirchen betätigt, vor allem in der Durchführung der Turmspitzen und Dachreiter, die gleichfalls mehr vom Standpunkt des Malers als von dem des Architekten gewürdigt werden müssen. Da sich die im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert begonnenen geschlossenen Türme nicht als standhaft erwiesen oder aus pekuniären Gründen unvollendet blieben, krönte man die Torsi im fünfzehnten Jahrhundert und noch später mit zierlichen, durchbrochenen Hauben, denen der Wind nichts anhaben konnte; oder wo der Turm überhaupt nicht zum Ausbau gekommen war, nahm man die Vierung als Mittelpunkt an und schmückte sie mit einem hohen Dachreiter. Diese Turmspitzen wurden bald ein typisches Kennzeichen der holländischen Kirchen, und da sich der Barock vielfach unmittelbar an die bis zum Ende des sechzehnten Jahrhunderts beibehaltene Spätgotik anschloß, konnten sich die Formen, wie die schon in der Spätgotik aufkommende Zwiebelhaube, durch mehrere Jahrhunderte bis zur Vollkommenheit entwickeln. Der Geschmack, der sich in den Verhältnissen der verschiedenen Stockwerke, wie in dem Umriss und den einzelnen Verzierungen betätigt, ist unübertrefflich. Wie im holländischen Kunstgewerbe ist die Dekoration nicht gleichmäßig über das ganze Kunstwerk verteilt, sondern höchst sparsam an einem einzelnen hervortretenden Punkt konzentriert, dann aber mit um so größerer Sorgfalt in einer geistreichen, minutiösen Komposition angewandt.



Abb. 7. St. Bavo, Haarlem. Blick in den Chor.

Die Verzierung der Turmspitzen oder Dachreiter auf den massigen, undekorierten Unterbauten läßt sich mit der reizenden Ornamentik vergleichen, mit der die einfach gekleideten Bauersfrauen mit ihren breiten Röcken den Kopfschmuck an einzelnen Stellen beleben.

Neben diesen allgemeinen Merkmalen muß zuletzt noch auf einige lokale Unterschiede in dem gotischen Kirchenbau Hollands hingewiesen werden. Eine eigentliche Spätgotik im Sinne einer in das Phantastische gesteigerten üppigen Formgebung gibt es in Holland nicht. Man baut bis um 1500 in dem einfachen Stile der Gotik des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts und, hätte man keine urkundlichen Anhaltspunkte, so würde man namentlich bei Bauten in kleineren Orten, besonders in Seeland, auf eine zu frühe Entstehung schließen. In Holland überwiegen in den größeren Städten die dreischiffigen, in Backstein gebauten, mit Holz gedeckten Rundpfeilerbasiliken, zu denen unter anderen die alte und neue Kirche in Amsterdam, St. Bavo in Haarlem, die große Kirche in

Rotterdam und in Alkmaar gehören. Brabant und die anschließenden Teile von Seeland nehmen wie in der Malerei so auch in der Baukunst eine Zwischenstellung zwischen Holland und Belgien ein. Die Anlagen der Hauptkirchen in Breda, Herzogenbusch, Goes, Veere und Bergen op Zoom nähern sich dem belgisch-französischen Kathedraltypus, haben teilweise fünf Schiffe und Kapellenkranz und zeigen eine reichere Ausbildung der Triforien, des Maßwerkes der Fenster und der Strebebögen. Die kleineren Kirchen in Seeland bewahren einen älteren frühgotischen Typus bis in vorgeschrittene Zeiten und haben ein trotziges und finsternes Aussehen. Sie sind meist einschiffig, schmucklos und am Chor gerade abgeschlossen. Mit dem stark verkeilten Turm erscheinen sie wie Schützer der Dörfer, die sich um sie drängen, und als Wahrzeichen für die Fischer. Weniger einheitlich sind die Kirchen in den östlichen Provinzen. Bald lehnen sie sich an die holländischen Bauten an, bald an die rheinisch-westfälischen. Während im Norden die Rundpfeileranlagen vorherrschen, kommen in Geldern, und zwar in Nymwegen, Arnheim, Deventer und Zutphen, häufiger die Pfeilerbasiliken vor. Die gotischen Anlagen in den Hansastädten Zwolle und Kampen gehören zu den ältesten des dreizehnten Jahrhunderts, sind aber im fünfzehnten Jahrhundert erweitert und bewahren von der Frühgotik nur noch die Mittelschiffe.

DIE HAARLEMER MALERSCHULE DES FÜNFZEHNTEN JAHRHUNDERTS

Es ist kein Zufall, daß die beiden größten holländischen Maler des siebzehnten Jahrhunderts, Frans Hals und Rembrandt, der eine aus Haarlem, der andere aus Leiden stammten. Sind doch diese beiden Städte recht eigentlich die Geburtsorte der holländischen Malerei. Nur hier entwickelte sich schon in spätgotischer Zeit vor und nach 1500 eine zusammenhängende Malerschule, mochten auch in anderen Städten Hollands gleichzeitig vereinzelte Künstler tätig sein. Wie Frans Hals um eine Generation älter als Rembrandt ist, so reicht auch die ältere Haarlemer Schule weiter zurück als die Leidener. Wie von Haarlem die Blüte der Kunst des siebzehnten Jahrhunderts ausgeht, so nimmt von hier die primitive Kunst ihren Ausgangspunkt.

Man darf sich freilich den geschichtlichen Verlauf nicht zu geregelt vorstellen, als ob die Kunst der großen Periode des Frans Hals und Rembrandt unmittelbar aus der jener frühen Meister hervorwachse. Vielmehr war der Aufschwung, den die primitive Malerei am Ende des fünfzehnten und Anfang des sechzehnten Jahrhunderts erfuhr, nach dem Ableben zweier produktiver Generationen vorüber. Ein Rückgang trat ein, wie er bei jedem Volk nach einer schnellen Entfaltung der Kräfte durch das allgemeine Wachstum bedingt ist und sich in diesem Falle in der Beschäftigung der Nation auf anderen, vor allem auf sozialen und politischen Gebieten äußerte. Der Streit um den Glauben und den Handel mit Spanien, der bald zum offenen Krieg führte, konzentrierte die Sinne

des Volkes auf die Existenzfragen und entfremdete sie der Kunst, die nach Brot gehen mußte und infolge innerer Schwäche unter ausländischen, besonders italienischen Einfluß kam. Nur noch vereinzelte geniale Meister, die nach Flandern oder in noch fernere Gegenden auswanderten, wie Pieter Bruegel der Ältere und Antonis Mor, hielten die nationale Flagge hoch, vermochten aber die Kunst nicht vor dem allgemeinen Rückzug zu retten. Erst im Anfang des siebzehnten Jahrhunderts, als der Befreiungskampf in den Niederlanden im wesentlichen durchgefochten war, sammelten sich die dünnen Gewässer provinzieller Kunstbestrebungen in dem breiten Strom, aus dem Frans Hals und Rembrandt emportauchten. In ihren beiden Städten Haarlem und Leiden aber wurde zuerst wieder neues Leben wach, da sich hier dank einer großen Vergangenheit auch in schlechten Zeiten die Kunst noch am kräftigsten erhalten hatte.

Die Blütezeit dieser ersten Periode der holländischen Malerei umfaßt rund die Jahre von 1470—1530; doch reichen die Anfänge einer selbständigen Malerei, wie wir sehen werden, vermutlich um mehrere Jahrzehnte weiter zurück. Es ist schwerer einen Termin für den Anfang als wie für das Ende dieser Periode festzustellen. Wagte man doch bis vor kurzem noch kaum von einer holländischen Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts zu reden, da es unmöglich schien sie von der gleichzeitigen flämischen Kunst loszulösen. Während die Anfänge einer selbständigen flämischen Tafelmalerei mit dem Auftreten der Brüder van Eyck zusammenfallen, löst sich die holländische Kunst nur allmählich, und im Beginn kaum merklich, von der Schwesterkunst los. Sie baut auf den großen Errungenschaften der Südniederländer, der van Eyck, Rogier van der Weyden und Robert Campin auf und übernimmt ihren großen Stil, der so unvergleichlich die mittelalterliche feine Ausführung der Miniaturen mit dem realistischen Geist der burgundisch-gotischen Skulptur vereint, zunächst fast wörtlich. Dirk Bouts, der erste bedeutende Meister der frühholländischen Malerei, kann fast mit gleichem Recht zu der flämischen Kunst gerechnet werden, und sein Nachfolger Albert van Ouwater malt noch so sehr in jenem vaneyckischen Stil, daß man sich fragen muß, ob die Kunstkritik ohne die Kenntnis der Herkunft der beiden Künstler die holländischen Eigenschaften in ihrer Kunst, die zweifellos vorhanden sind, entdeckt hätte.

Die Ähnlichkeit der frühholländischen mit den frühflämischen Künstlern ist begreiflich, wenn man sich vergegenwärtigt, daß die Nord- und die Südniederlande politisch einen Begriff



Abb. 1. Dirk Bouts, Mannalese. München, Pinakothek.

bildeten. Durch den größeren Teil des fünfzehnten Jahrhunderts bis 1477 gehörten beide Länder zum burgundischen Reich, deren Fürsten sich vorzüglich in Brügge, Gent und Brüssel aufhielten, den Sitzen der van Eycks und Rogiers van der Weyden. Obgleich Holland damals schon an der Peripherie des Reiches lag und Grafen wie Städte nach Unabhängigkeit strebten, war doch die Kultur durchaus aus Flandern und mit diesem Burgundien zugewandt. Ein Wechsel der Regierung, der eine größere Freiheit der nördlichen Niederlande mit sich brachte, trat 1477 nach dem Fall des burgundischen Reiches ein. Die Nord- und Südniederlande kamen wieder ungetrennt durch das Erbe der Maria von Burgund an die Habsburger und wurden ein Teil des deutschen Reiches. In die Folgezeit, in

die Regierung Maximilians I. und Karls V., fällt die Blütezeit der frühholländischen Malerei. Zwar kümmerten sich die Habsburger wenig um die Nordniederlande, aber der Zusammenhang mit Deutschland hatte doch eine lebhaftere Beziehung zur deutschen Kultur zur Folge. Auch in der Kunst werden die Fäden zahlreicher, die zum Oberrhein, nach Nürnberg und Schwaben, und vor allem nach Köln, das ja schon lange durch Handelswege mit den Niederlanden verbunden war, führten. Wie nahe verwandt die niederrheinischen Meister den holländischen sind, ergibt sich, wenn man sieht, wie schwer es sich in manchen Fällen von Bildern, die um 1500 entstanden sind, entscheiden läßt, ob sie von der einen oder der anderen Künstlergruppe gefertigt sind. Daneben bleiben die Beziehungen zwischen der holländischen und flämischen Kunst bei der gemeinsamen Entwicklung der Länder bestehen, ja zur Zeit der großen Blüte der Antwerpner Kunst um 1510—30 werden sie wieder so enge, daß jetzt die Trennung zwischen den in Holland und den in Flandern entstandenen Werken schwer fällt. Und zwar ist in dieser Zeit die Kunst der reichen Handels- und Weltstadt, die damals so viele Maler von auswärts anlockte, wohl die gebende, wenn auch die Holländer die Eindrücke selbständig verarbeiten. Im letzten Drittel des fünfzehnten Jahrhunderts hat jedoch die Malerei in Holland einen eigenen und deutlich faßlichen Charakter und gibt eher von ihrer Kraft der flandrischen Kunst ab. Die außerordentliche Leistung der südniederländischen Städte, vor allem Brügges, Gents und Brüssels, in der Produktion einer Reihe von genialen Meistern in den beiden ersten Dritteln des fünfzehnten Jahrhunderts hatte eine Erlahmung der Kräfte zur Folge, die dem Norden zugute kam. Hier war die Kultur schon lange für einen originellen künstlerischen Ausdruck vorbereitet. Die Städte hatten sich im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert mit zunehmender Freiheit entwickelt und besaßen eine Bevölkerung, deren Charakter sich schon von altersher stark und selbstwillig gebildet hatte. Waren doch die nördlichen Niederlande immer erst im letzten Augenblick vor dem Zusammenbruch einer neuen Oberherrschaft zum Beitritt zu dem Reiche zu bewegen gewesen und drängten doch alle Elemente, die kirchlichen, die sich im Bistum Utrecht konzentrierten, die aristokratischen, deren Vertreter die Grafen von Holland waren, und die städtischen, zur Unabhängigkeit. Diese drei Elemente, die die Kraft der Nation repräsentierten, wurden auch die Träger der künstlerischen Kultur. Die

Städte, die am meisten Lebenskraft besaßen, erzeugten die Künstler, die Kirche und die Aristokratie, die teilweise kirchliche Stellen bekleidete, wurden neben den Bürgern die wichtigsten Auftraggeber.

Die frühholländische Malerei läßt sich in zwei Perioden teilen, in die Kunst des letzten Drittels des fünfzehnten und die des ersten Drittels des sechzehnten Jahrhunderts. In der ersten



Abb. 2. Dirk Bouts, Christoforus.
Pinakothek, München.

Periode steht die Malerschule von Haarlem voran, die uns hier ausschließlich beschäftigt, mit den Hauptmeistern Dirk Bouts, Albert van Ouwater und Geertgen tot Sint Jans. Außerhalb Haarlems waren gleichzeitig noch zwei geniale Meister in Holland tätig, der sogenannte Meister der Virgo inter Virgines, der vielleicht in Gouda oder Delft arbeitete, und Hieronymus Bosch, der große phantastische Meister von Herzogenbusch. Bosch ist wohl der einzige von diesen Künstlern, der noch bis in das zweite Jahrzehnt des sechzehnten Jahrhunderts tätig war und eigentlich eine Zwischenstellung zwischen der ersten und der zweiten Periode einnimmt.

In der zweiten Periode hat die Leidener Schule mit den beiden großen Meistern Cornelis Engelbrechtsz und Lucas van Leiden die größte Bedeutung. Haarlem produziert noch einige tüchtige Meister, vor allem Jan Mostaert und Jan Joest, und von hier aus verbreitet sich die Kunst, die jetzt eine breitere Basis in Holland gewinnt, nach Amsterdam und Utrecht. Der bedeutendste Meister Amsterdams ist Jakob Cornelisz, der Utrechts Jan Scoorel.

I. DIRK BOUTS.

Dirk Bouts ist in Haarlem etwa um 1410 geboren. Er gehört somit der Generation an, die den van Eycks und Robert Campin (dem Meister von Flémalle) folgte, und war etwa zehn Jahre jünger als Rogier van der Weyden und Jacques Daret. Daß er sich sehr früh entwickelt habe, ist bei der Gemächlichkeit seines Temperamentes nicht wahrscheinlich. Vermutlich ging er nach Flandern, um sich auszubilden, da wir keinen Grund haben anzunehmen, daß in Holland vor seinem Auftreten Selbständiges in der neuen Kunst der Tafelmalerei geleistet wurde und die Zeit seiner Anfänge gerade mit der großartigen Entfaltung der Schule von Tournai unter Robert Campin und Rogier zusammenfällt. Die hageren und knochigen Formen seiner Gestalten, ihre eckigen Bewegungen, das Streben nach der Wiedergabe charakteristischer Typen und nach markantem Ausdruck, um dessentwillen er oft die Schönheit opfert, machen es sehr wahrscheinlich, daß er sich vor allem Rogier anschloß. Nach der Lehrzeit hat er sich wohl in Haarlem niedergelassen, etwa in den vierziger Jahren, und durch seine Tätigkeit den Anstoß zu der Entwicklung der Malerei in dieser Stadt gegeben. Aber schon 1448 begegnen wir ihm wieder in Flandern in Löwen, wo er sich, wie es scheint, dauernd niederließ und im Laufe der Jahre bedeutende Aufträge von der Stadtverwaltung erhielt. Von 1462 an vermögen wir seine Tätigkeit in dieser Stadt bis zu seinem Tod 1475 zu verfolgen. Daß er trotz seiner Übersiedlung nach Flandern noch Beziehungen zu seiner Heimatstadt Haarlem aufrecht erhielt, darf man mit Sicherheit annehmen. Denn zur Zeit van Manders hatte man in Haarlem noch eine lebhafte Erinnerung an den Künstler — man wußte noch, in welchem Hause er gewohnt hatte — und wie wir sehen werden, gibt es noch mehrere Haarlemer Gemälde aus den siebziger, frühestens den sechziger Jahren des Jahrhunderts, die den Stil des Dirk Bouts fortsetzen. Aus der Haarlemer Zeit des Künstlers vor 1448 kennen wir keine Werke, und da alle seine Gemälde, die sich datieren lassen, den fünfziger bis siebziger Jahren angehören und die anderen sich diesen einordnen, ist es auch nicht wahrscheinlich, daß uns viel Bedeutendes aus dieser frühen Zeit hinterlassen ist. Die Zahl der Werke, die wir dem Künstler zuschreiben können, ist verglichen mit anderen primitiven Meistern beträchtlich — es sind deren gegen fünfundzwanzig — und dies erscheint nicht unnatürlich, da ein Blick auf seine Bilder verrät,

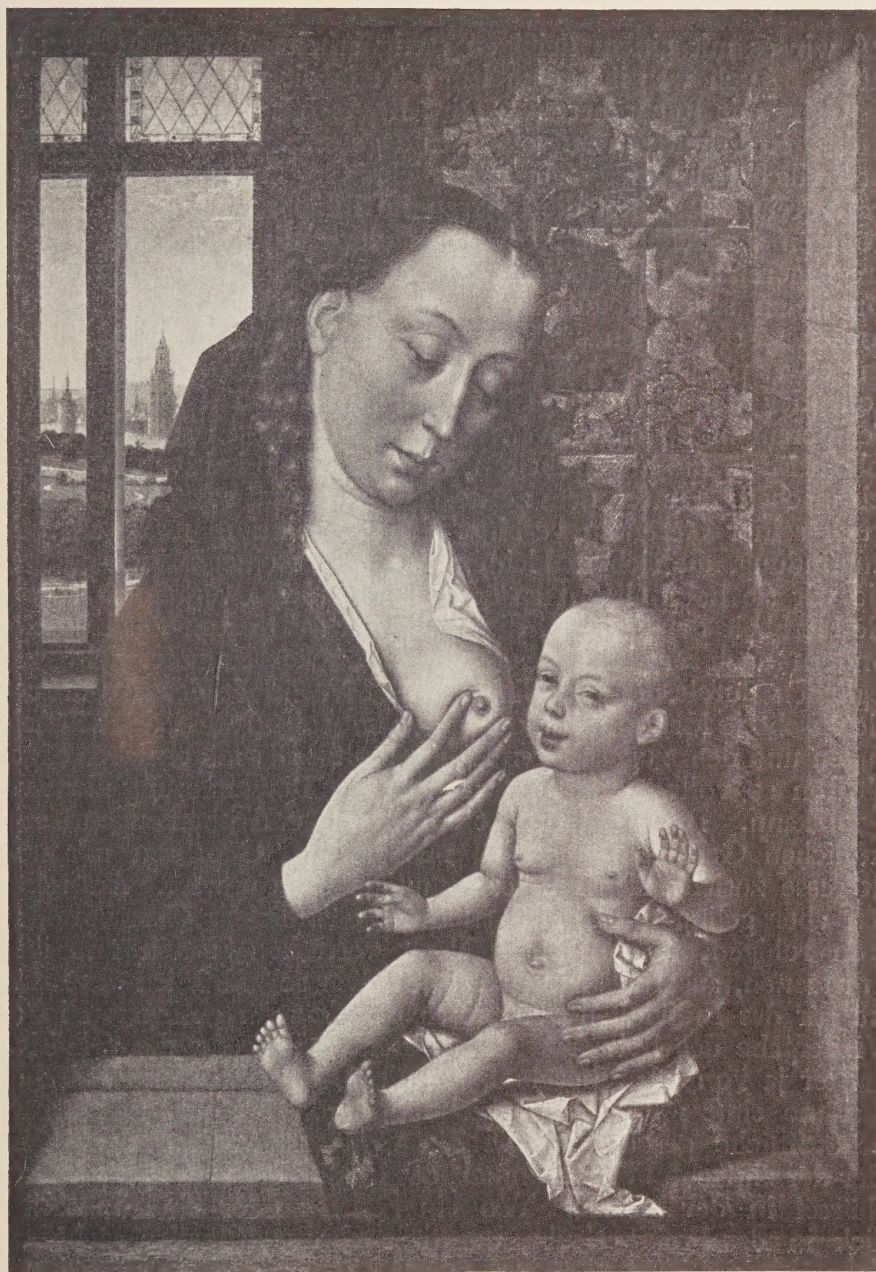


Abb. 3. Dirk Bouts, Madonna. Nationalgalerie (Sammlung Salting), London.

daß wir es mit einem fleißigen, stetig arbeitenden Meister zu tun haben. Auch war ihm eine lange Tätigkeit vergönnt.

Ganz mit Recht hat man Dirk Bouts mit den größten niederländischen Primitiven auf eine Stufe gestellt. Seine Gestaltenwelt hat freilich beim ersten Anblick nichts Gewinnendes. Weltfremd und vereinzelt stehen die Figuren im Bilde umher und, da sie in größeren Zwischenräumen voneinander aufgestellt sind, werden ihre hageren und harten Formen besonders auffällig. Die meisten von ihnen sehen freudlos vor sich hin und haben ein bürgerlich trockenes, steifleinenes Wesen. Man möchte in dem Künstler eine etwas philiströse, pedantische Natur vermuten, dem als echtem Holländer der Sinn für Grazie abging und ein phlegmatisches Temperament zu eigen war. Und doch besitzen seine Werke in hohem Maße die Eigenschaften, die uns die primitiven Meister so lieb machen. Hinter dem zurückhaltenden und schüchternen Ausdruck seiner Gestalten verbirgt sich eine intime und aufrichtige Empfindung, die sich in kleinen Zügen mit einer Naivetät äußert, wie wir sie bei Meistern späterer Jahrhunderte vergeblich suchen. Die Herbheit der Formen, die nicht nur auf Kosten des Künstlers, sondern auch auf die des Zeitgeschmackes kommt, wird ausgeglichen durch die Innerlichkeit und Wahrheit des Ausdruckes. Die unschöne Madonna mit der hohen knochigen Stirn, den schmalen Augen und dem zugespitzten Mund, besitzt alle mütterlichen Eigenschaften so vollkommen, daß man ihr die Bewunderung nicht versagen kann. Das Kind drückt so einfach und überzeugend seine kindlichen Gedanken aus, daß man seinem Gebahren mit mehr Interesse zusieht, als wenn es anmutiger bewegt wäre. Am schönsten aber gelingen dem Künstler die männlichen Charaktere, mit ihren ruhigen, in ihre eigne Welt vertieften Sinnen und ihren gemessenen, ausdrucksvollen Gesten. Der scharfe Blick des Künstlers für das Individuelle äußert sich nicht zum geringsten in der Wiedergabe des Beiwerkes, für dessen Schilderung die primitiven Meister ja von jeher berühmt waren. Die Brokate und Pelze der Kostüme sind mit gleicher Liebe und gleich sicherem Blick für das Stoffliche geschildert wie die Gerätschaften auf dem Tisch oder der einfache Wandschmuck, das Kamin, das Buffet, die Waschkübel in der Nische. Wo ein Fenster oder eine Tür einen Blick in das Freie erlaubt, unterläßt es der Künstler nicht, von interessanten Einzelheiten auf der Straße, im Garten oder in der Landschaft bis in weite Fernen hinein genau zu erzählen. So

kommt es freilich, daß der reizvollste Teil des Bildes manchmal in einer Nebenszene liegt und die Komposition des inneren Zusammenhangs entbehrt. Es geht dem Künstler mit den einzelnen Bildteilen wie mit den einzelnen Figuren: diese sind zu individuell gebildet, um es leicht zu haben, sich mit ihren Nächsten in Beziehung zu setzen. Diese epische Erzählungsweise, bei der die Gestalten locker nebeneinander gereiht sind, bei der es vor allem auf die Prägnanz der Charakteristik des Einzelnen und des Milieus abgesehen ist, lag im Sinn der Kunst der damaligen Zeit; man erinnere sich etwa, wie ähnlich die Auffassung der gleichzeitigen Künstler in Deutschland und Italien, wie die Martin Schongauers und des Meister des Marienlebens oder wie die Fra Filippo Lippis und Ghirlandajos ist. Es war ein Fortschritt in der Einzelbeobachtung gegenüber dem Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden, der freilich der Gesamtkomposition nicht günstig war. Denn jene Künstler verstanden es die einzelnen Gruppen im Sinne der Erzählung zusammenzuhalten und stellten das Ganze immer über das Einzelne.

Zu den vorzüglichsten Eigenschaften des Dirk Bouts gehört sein seltener Farbensinn, der dem der meisten flämischen Primitiven überlegen ist, und die Vortrefflichkeit seiner Technik. Er ist nicht in dem Sinn Meister der Farbe, daß er alle Töne einigen wenigen unterordne und dadurch eine geschlossene Harmonie erreiche. Diese Auffassung lag überhaupt den Meistern seiner Zeit noch fern. Vielmehr stellt er die Farben bunt und brillant nebeneinander, und zwar so, daß jede Farbe zur nächsten stimmt und sie zur größten Leuchtkraft steigert. In dem sicheren Zusammenstimmen der einzelnen Töne und der warmen, tiefen Glut der Farben kommen ihm nur wenige Zeitgenossen gleich; man muß schon zu den van Eycks gehen, will man verwandte Wirkungen beobachten. Der Fortschritt der Zeit ihnen gegenüber offenbart sich darin, daß Bouts Zwischentöne, wie ein zartes Graulila und Rosa kennt, die bei den van Eycks und Rogier noch nicht vorkommen. Die kräftige und doch satte Buntheit, die innere Leuchtkraft und Wärme des Tones scheint eine Eigentümlichkeit der Gemälde des Dirk Bouts wie der meisten frühholländischen Bilder zu sein und unterscheidet sie von den auf hellere und blassere Farben ausgehenden Werken der Flamen. Die Reinheit der einzelnen Farben ist durch eine Sorgfalt der Technik erreicht, die der vaneyckschen kaum nach-

steht und den Bildern eine die Jahrhunderte überdauernde Frische verleiht.

Die beiden berühmtesten Tafeln des Künstlers befinden sich jetzt im Museum in Brüssel und stellen eine Legende aus dem Leben Otto III. dar, die als Beispiel für die Folgen ungerechter Justiz von den Auftraggebern, den Ratsherren von Löwen, gewählt wurde. Der Künstler führte die Bilder in seinen letzten Lebensjahren von 1468 bis 1475 in dieser Stadt aus. Diese Werke zeigen ihn nicht von der besten Seite, da die Schilderung einer dramatischen Aktion in lebensgroßem Format über seine Kräfte ging. Wie denn die holländischen Maler auch später selten Bedeutendes in großem Format und in dramatischen Schilderungen geleistet haben, während schon die primitiven Flamen, wie Rogier und der Meister von Flémalle, als echte Vorläufer des Quentin Metsys und weiterhin des Rubens, leidenschaftlich bewegte Kompositionen auf umfangreichen Tafeln mit Erfolg entwarfen. Bei Dirk Bouts wird das Drama einer grausigen Gerichtsszene zu einem langatmigen Epos, aus dem sich nur einzelne großartige Porträtköpfe bedeutend herausheben. Viel feiner erscheint der Künstler in dem Triptychon mit dem Martyrium des heiligen Hippolyt in der Kirche Saint Sauveur in Brügge, dessen einer Flügel mit den Stiftern nach dem Tod des Künstlers in so meisterlicher Weise von Hugo van der Goes vollendet wurde, oder in dem etwas früheren Altarwerk mit der Darstellung der Marter des heiligen Erasmus in der Peterskirche zu Löwen. Diese Arbeiten sind voll prächtiger Einzelheiten in der Farbe der Kostüme und in den Landschaften, doch steht auch hier das Phlegma des Künstlers einer Lösung der schwierigen dramatischen Probleme störend im Weg. Am vollkommensten entsprachen dem Temperament des Künstlers vielleicht die Darstellungen auf dem kostbaren Triptychon mit der Anbetung der Könige in München und einzelne Szenen auf dem Abendmahlsaltare aus Löwen, namentlich auf den Flügeln, die sich jetzt in den Galerien in Berlin und München befinden. Eine Darstellung wie die Mannalese (Abb. 1) lehrt die Charaktere des Künstlers und zugleich seine Kompositionsweise und landschaftliche Auffassung gut kennen. Mit welcher langsamen Sorgfalt sammeln die drei Gestalten im Vordergrund das Manna ein! Wie überlegt haben sie sich so niedergelassen, daß ihre Kostüme nicht unschön am Boden schleppen! Und wie schüchtern bittet das Kind, das die demütig dreinblickende Mutter an der Hand führt,



Abb. 4. Dirk Bouts, Bildnis.

Sammlung Altman, New York.

um etwas Brot aus dem Körbchen! Die Landschaft mit den zackigen Felskuppen ist noch konventionell aufgebaut, aber vertieft sich, durch kleiner werdende Figuren belebt, in einzelnen Durchblicken schon bis in eine weite blaue Ferne. Im ganzen umschließt sie jedoch noch im Sinne eines Innenraumes eng und behaglich den Menschen. Dieser Auffassung begegnen wir wieder und wieder in holländischen Landschaftsbildern bis zur Zeit Rembrandts. Sie entspricht einer schon von den Primitiven gut beobachteten Eigentümlichkeit der Landschaft Hollands, in der die weiten Fernen mit dem eng umgrenzten Raum beständig kontrastieren. In den Alleen mit herabhängenden Zweigen, in den niedrigen Wäldern, in den Dünen und auf den baumbestandenen Plätzen der dicht zusammengeschobenen Dörfer wandelt es sich wie in einem Innenraum, in dem sich die Ausblicke nach ausgedehnten Flächen wie durch kleine Fenster öffnen.

Van Mander bemerkt bei der Biographie Albert van Ouwaters, daß schon im Munde der ältesten Maler Haarlem als die Stadt galt, in der die Landschaftsmalerei ausgebildet wurde. Dirk Bouts hat am ersten Anrecht darauf, als der Begründer der holländischen Landschaftskunst zu gelten, die im siebzehnten Jahrhundert einige ihrer bedeutendsten Vertreter wie Jan von Goyen, Jacob und Salomon Ruisdael in Haarlem hatte. Ist auch der Aufbau seiner Gründe noch altertümlich, so beobachtet er doch schon die Luftperspektive und die Wolkenbildung besser wie seine flämischen Vorgänger und bemüht sich zum erstenmal, die verschiedenen Tageszeiten im Bilde festzuhalten. Auf den Landschaften der Mannalese und der Darstellung des Elias in der Wüste auf dem zugehörigen Flügel in Berlin, sind die abendlichen Schatten in den Tälern mit feiner Beobachtung wiedergegeben, und auf einer Gefangennahme Christi, jetzt in der Münchner Pinakothek, versucht er im Hintergrund die Wirkung der Fackelbeleuchtung und des Mondscheines zu schildern. Mit Recht ist schließlich der eine Flügel jenes Anbetungstriptychons in München mit dem heiligen Christoforus als die erste Darstellung des Sonnenunterganges in der Tafelmalerei berühmt (Abb. 2). Gewiß ist es nicht zufällig, daß es ein Holländer war, der zuerst so eingehend die Reflexe der sinkenden Sonne auf dem Wasser und in der Landschaft beobachtete und mit seiner beschränkten linearen Auffassung darzustellen versuchte, was die Meister zur Zeit Rembrandts, vor allem Cuyp, so vollkommen reproduzierten.

Daß der Künstler bei seinem Interesse für Charakterköpfe auch Einzelbildnisse geschaffen habe, erscheint natürlich, zumal ihm hier schon so große Meister wie Jan van Eyck, Rogier und der Meister von Flémalle vorangegangen waren. Die beiden männlichen Bildnisse in der National Gallery in London und in der Sammlung Altman in New York stehen mit ihrem klaren, schlichten und be-seelten Ausdruck würdig am Eingang der holländischen Kunst, die im Bildnis später vielleicht das Größte leisten sollte.

Überblicken wir die Tätigkeit des Dirk Bouts, so erscheint er ebensosehr als Fortsetzer der großen flämischen Tradition wie als Beginner der holländischen Malerei. Es wäre unrecht, ihn aus der flämischen Entwicklung herausreißen zu wollen und ihn als rein holländischen Maler zu betrachten, nachdem er seine bedeutendsten Werke in flämischer Umgebung und unter flämischem Einfluß geschaffen hat. Andererseits sind seine holländischen Eigenschaften so ausgesprochen, daß er auch nicht allein vom Standpunkte der flämischen Kunst beurteilt werden kann. Die wichtige Doppelstellung, die er in der Kunstgeschichte einnimmt, erhellt daraus, daß er sowohl in Flandern wie in Holland eine Schule begründete, auf der in beiden Ländern die Malerei der folgenden Zeit fußte. In Flandern ging kein Geringerer als Quentin Metsys aus seiner Schule hervor, in Holland entwickelte sich die ganze Haarlemer Malerei aus seiner Kunst. Sie bildet das Anfangsstadium der holländischen Malerei, die eben im Begriffe war, sich innerlich von der Kunst des Nachbarlandes loszutrennen. Vom Augenblick an, als die Künstler, denen durch Bouts so weit vorgearbeitet war, im Lande blieben, war auch die holländische Malerei auf sich selbst gestellt.

Aus der Schule des Dirk Bouts in Löwen sind zahlreiche Werke hervorgegangen, von denen sich eine Gruppe dem einen seiner Söhne, Aelbrecht Bouts, zuschreiben läßt. Diese ohnehin nicht sehr hervorragenden Gemälde kommen für die holländische Malerei nicht mehr in Betracht, da sie trotz der Anlehnung an Kompositionen des Dirk Bouts in der Farbengebung und in der von Hugo van der Goes beeinflussten Typenbildung einen ausgesprochen flämischen Charakter haben.

Wir wenden uns deshalb nach Haarlem, wo wir als bedeutendsten Nachfolger des Dirk Bouts zunächst dem Aelbert van Ouwater begegnen.

2. AELBERT VAN OUWATER.

Die Bemühungen der Stilkritik haben bei Ouwater weniger Glück als bei irgendeinem der anderen der großen primitiven Meister gehabt. Nach einem erfolgreichen ersten Schritt, nach dem Auffinden des einen der beiden von van Mander beschriebenen Werke durch Wilhelm Bode, der es am Ende der achtziger Jahre in Italien entdeckte, ist man in den letzten dreißig Jahren in der Kenntnis des Künstlers um kein Stück weitergekommen. Denn keines der ihm seither zugeschriebenen Werke vermag vor einer sorgfältigen Kritik zu bestehen; das einzige sichere Gemälde bleibt immer noch die Auferweckung des Lazarus im Kaiser Friedrich-Museum. Und doch ist es sehr wahrscheinlich, daß auch von Ouwater noch eine annähernd gleich große Anzahl von Werken wie von den anderen primitiven Künstlern, zum wenigsten ein Dutzend Bilder, erhalten sind. Auch die Urkunden sind merkwürdig dürftig in ihren Angaben. Sie erwähnen den Künstler nur einmal im Jahre 1467, als er eine Tochter in der Hauptkirche St. Bavo in Haarlem bestattet, ein Faktum, das uns für die Bestimmung der Lebensdaten des Künstlers nicht weit hilft. Wir haben uns also an das eine Bild in Berlin, das dem Stil nach um 1460 entstanden sein wird, und die kurzen Angaben van Manders zu halten, aus denen wir schließen können, daß dieser noch um 1480 am Leben war. Wie sein Name verrät, stammte er aus Ouwater, einem Dorf bei Gouda; aus jenem Bilde entnehmen wir, daß er bei Dirk Bouts in der Lehre war. Seine Tätigkeit dürfte etwa die Zeit von 1450—1480 umfassen. Da er einen Hauptaltar für die St. Bavokirche in Haarlem ausführte und einige seiner Bilder in Italien bekannt waren, muß er es zu bedeutendem Ansehen gebracht haben.

Daß wir nur ein Werk von ihm kennen, hat vor allem den Nachteil, daß wir seine Stellung in der Kunstentwicklung schlechterdings nicht umgrenzen können. Dieses Bild spricht so deutlich die Formensprache des Dirk Bouts, daß wir diesen und nach ihm, wie wir später sehen werden, Geertgen als die Meister ansehen müssen, welche die Entwicklung in Haarlem entscheidend gefördert haben, solange wir nicht mehr Gemälde Ouwaters kennen. Wohl aber vermögen wir einigermaßen sein Wesen aus jenem Bilde

kennen zu lernen. Er steht der klassischen, von den van Eycks begründeten Tradition in der sorgfältigen, sauberen und brillanten Malerei noch fast ebenso nahe wie Dirk Bouts. Die Kostüme, die Brokate und die Pelze, wie die seidenen Turbane sind mit derselben erstaunlichen Technik wiedergegeben und wie bei seinem Lehrer ist ein prachtvoller bunter Farbeneindruck wie von alten Glasfenstern erreicht. Nur sind die Töne etwas heller und heiterer. In unserem Bild ist dies wohl auf die Absicht des Künstlers, den Eindruck des diffusen, in den Chorraum fallenden Lichtes wiederzugeben, zurückzuführen. Dem freundlicheren Tone der Farben entsprechen auch die Typen, die, obgleich denen des Bouts sehr verwandt, ein anderes Temperament verraten. Die Figuren haben wenig mehr von dem spröden ernsthaften Wesen jenes Meisters; es fehlt ihnen das Straffe, Intensive im Ausdruck. Statt dessen sehen sie mild und bescheiden oder mit naiv dummen Blicken drein. Ihre Körper sind schwächlich, aber weniger knochig gebildet, kurz in den Verhältnissen und haben fein gebaute Extremitäten. Ihr Gebahren ist von Ernst und Scheu erfüllt und, wenn sie lebhaft werden, drücken sie sich mit kindlich drastischen Gesten aus. Wie zurückhaltend und zart sind die erstaunten Geberden des erwachenden Lazarus, wie leise und schüchtern unterhalten sich die Gestalten hinter Jesus über das Ereignis! Auch die Pharisäer wagen nur ängstlich ihre Zweifel geltend zu machen. Nur Petrus redet mit Eifer auf die Nächststehenden ein und von seinem Temperament scheinen auch einige der Zuschauer hinter dem Gitter erfüllt, die sich lebhaft vordrängen. Am eindrucksvollsten aber sind Christus mit seinem sanften, harmonischen Ausdruck und seinem schlichten Auftreten und die betende Schwester des Lazarus im Vordergrund, der echte biblische Frömmigkeit ins Gesicht geschrieben ist. Diese beiden Gestalten bringen uns in Erinnerung, daß wir uns im Lande Rembrandts befinden und dessen unvergleichliche Illustrationen der biblischen Geschichten in der Kunst primitiver Meister wie Ouwaters vorbereitet sind.

Van Mander rühmt unseren Meister besonders als Landschaftsmaler und auch in Italien war diese Seite seiner Kunst schon im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts bekannt. Darnach ist es wohl nicht zweifelhaft, daß Ouwater die bedeutenden Anfänge des Dirk Bouts in dieser Richtung ausbaute, ein Zeichen dafür, daß sich die holländische Malerei in ihrer Eigenart mit merkwürdiger Konsequenz weiter entwickelte. Eine Hindeutung auf die spätere Ent-

wicklung der holländischen Kunst liegt auch in der Komposition der Auferweckung des Lazarus. Es ist das erste Kirchen-Interieur der holländischen Malerei, ein Vorläufer der zahlreichen Bilder von Innenansichten, die eine besondere Gattung der holländischen Malerei in der Zeit Rembrandts ausmachen. Gewiß hatte Ouwater mehrere Vorbilder einer verwandten Anordnung in der flämischen Kunst, aber er war der erste, der die Eigenart der Innenansichten mittelalterlicher holländischer Kirchen mit den malerischen hellen Lichtwirkungen und den als Relief für bunte Kostüme trefflich geeigneten leeren Wandflächen beobachtete.

3. VEREINZELTE BILDER UNTER DEM EINFLUSS DES DIRK BOUTS.

Außer Ouwater kennen wir in Haarlem noch andere Künstler in dieser Zeit, die ebenso wie er ihre Kunst von Dirk Bouts ableiteten. Die vereinzelt erhaltenen Werke, die uns von ihnen erhalten sind, gehören meist den siebziger und dem Anfang der achtziger Jahre des fünfzehnten Jahrhunderts an und verdienen um ihrer selbst willen, wie wegen ihrer Bedeutung für die Weiterentwicklung der Haarlemer Malerei Beachtung.

Ein Werk dieser Art befindet sich im Besitz Herrn Stephenson Clarkes in Hayward Heath und ist mehrfach frageweise dem Dirk Bouts zugeschrieben worden. Es stellt die Madonna mit dem Kind auf einer Rasenbank sitzend dar (Abb. 6) und zeigt eine reizende echt holländische Gartenanlage mit rechteckigen Beeten und geraden Wegen, auf denen im Hintergrund ein paar heilige Frauen spazieren gehen. Backsteinhäuser und Wälle friedigen den Garten ein, hinter dem sich eine weite, von Baumgruppen durchzogene hügelige Landschaft, ganz verwandt denen auf Bildern des Dirk Bouts, ausdehnt. Eine ganz ähnliche Komposition mit etwas verändertem Hintergrund fand Hofstede de Groot im Dom von Leitmeritz in Böhmen. Beide Bilder sind voller Anmut und Naivetät. Wie die zartgebaute Mutter mit ihrem merkwürdig zugespitzten Mund dem die Arme begierig ausstreckenden Kind eine Blume von der Rasenbank pflückt, wie sich die Heiligen im Garten freundlich begrüßen, wie die Umgebung, die Blumen und der Rasen, die Pfauen auf der Mauer, die Schwäne im Burggraben geschildert sind, wirkt



Abb. 5. Albert van Ouwater.

Kaiser Friedrich-Museum, Berlin.



Abb. 6. Nachfolger des D. Bouts, Madonna.
Sammlung St. Clarke, London.

wie ein Idyll. So weit im Abschreiben der Natur, in der Wiedergabe von Genremotiven war man bisher in Madonnenbildern noch nicht gegangen. Die Komposition mit der Garten- oder Hofanlage, die ohne Zweifel auf Dirk Bouts zurückgeht — er verlegte schon in seinem Altar in Granada die Darstellung der heiligen Familie in den Garten — wird für die Malerei in Haarlem typisch und wird uns noch öfters mit veränderten Hauptfiguren begegnen.

So gleich in dem etwa gleichzeitig entstandenen Gemälde mit der Auferweckung des Lazarus, das mir nur aus der Photographie bekannt ist und sich angeblich in Mexiko befindet. (Abb. 7). Der Künstler muß wohl das

Gemälde Ouwaters gekannt haben, wie die allgemeine Anordnung und die Haltung des Lazarus, seiner Schwester und die des Heilands lehrt, hat aber die Szene in einen Hof verlegt, dessen Anlage jenem auf dem Madonnenbild bei Herrn Clarke sehr verwandt ist. Auf der einen Seite liegen die Baulichkeiten des Palastes, dessen unteres Stockwerk von Säulen getragen ist, auf der anderen ist ein hoher Eck- oder Torturm, der durch eine niedere Mauer mit jenen Gebäuden verbunden ist. Über die Mauer sieht man den Burggraben

und weiter hinten Hügel und eine kirchenreiche Stadt in der Ferne. Die Architektur dieses Burghofes mit den durch Hausteine belebten Backsteinbauten, die mit Blendarkaden und Zinnenkränzen geschmückt sind, mit den zahlreichen niederen Wällen und den kleinen Aufgängen und Treppchen gibt eine vortreffliche Vorstellung von den Schloßbauten der Zeit, von denen der umfangreichste, der Binnenhof im Haag, freilich durch Restaurierungen sehr verändert, noch erhalten ist. In der Tat hat man geglaubt, den Binnenhof auf einem verwandten Bilde, auf das wir gleich zurückkommen, der Darstellung der tiburtinischen Sibylle und des Kaisers Augustus im Städelschen Institut in Frankfurt, wiederzuerkennen. Dieses Gemälde ist das dritte, das einen Burghof von der beschriebenen Anordnung wiedergibt. Im übrigen verrät das Bild in Mexiko einen Künstler, der im Vergleich zu Ouwater plumper und derber ist und seinen Gestalten ein mehr bürgerliches Aussehen gibt.

Der Meister jenes Bildes in Frankfurt, der diesem sehr nahe steht, läßt sich greifbarer fassen, da wir ihm nach dem Vorgang Max J. Friedländers mit Bestimmtheit ein zweites, umfangreiches Bild zuschreiben können: die Darstellung des Lebens der Maria in der Sammlung Herrn



Abb. 7. Nachfolger des D. Bouts, Auferweckung des Lazarus, Mexiko

John G. Johnsons in Philadelphia. Betrachten wir zunächst das Frankfurter Bild. Die Hauptfiguren wirken fast ungewollt komisch. Mit dumm hochnasigem Ausdruck weist die tiburtinische Sybille den prächtig gekleideten, aber recht grob gebildeten König zum Himmel, an dem in der Ferne die Madonna mit dem Kinde schwebt. Der gewünschte geistige Zusammenhang mit der Erscheinung ist etwas mißlungen, da der Künstler offenbar die Sybille und den Kaiser nicht vom Rücken zeigen wollte und er diese deshalb mehr dem Beschauer als der Madonna zugewendet zeigt. Aus dem gleichen Grund sehen auch die Umstehenden, die ihr bäurisch, eingebildetes Wesen mit den Hauptgestalten teilen, in eine verkehrte Richtung oder sie verharren in einer komisch vornehmen Indifferenz, da das Verständnis für den heiligen Vorgang nur langsam in ihre dicken Köpfe dringt. Bei einigen der Männer, die porträtartig aufgefaßt sind, nehmen die derben Züge freilich einen großartigen Charakter an und zwei oder drei von den Ratgebern auf der linken Seite erinnern an Gestalten aus Bildern Rogiers oder des Meisters von Flémalle. Wie die Kostüme beweisen, die schweren sackartigen Mäntel, die hohen Tuchkappen und die spitzen Schuhe — eine Dame im Hintergrund trägt auch noch die burgundische Haube — stehen wir der Blütezeit der burgundischen Kultur noch nahe. Der auf das Mächtige und Breitdekorative ausgehende Stil dieser Kunst, der sich deutlich in den burgundischen Wandteppichen der fünfziger und sechziger Jahre dieses Jahrhunderts ausprägt, scheint auch unserem Künstler als Ideal vorgeschwebt zu haben. Der Fortschritt gegenüber Dirk Bouts und zugleich die Weiterbildung seiner Probleme zeigt sich in der Lichtbehandlung. Wie der Hof in hellem, scharfe Schlagschatten werfendem Sonnenlicht daliegt und sich die Gestalten in dunklen Massen fast flächenhaft abheben, ist mit einer vereinfachten Kunst wiedergegeben, die über den älteren Meister hinausgeht. Auch die Freude am Häufen genrehafter Motive im Hintergrund gehört einer jüngeren Stilstufe an. Der Künstler erweist sich in diesen Nebenszenen als ein großer Freund von Tieren. Unter dem Treppenaufgang zum Palast liegt ein Bär an der Kette, im Fenster daneben sitzt ein Affe, vorne steht ein kleiner Windhund und weiter zurück spazieren ein paar Pfauen. Dann gibt es Bachstelzen auf der Mauer neben dem Burggraben, Störche auf den Dächern, Reiher auf dem Felde. In der reizvollen, klar beleuchteten Landschaft entfernt sich ein Reiter, an dem ein Hund emporspringt; ein Hirte weidet seine Herde und



Abb. 8. Nachfolger des D. Bouts, die tiburtinische Sibylle.

Städel'sches Institut, Frankfurt.

auf einem Weg begegnen sich zwei Eidechsen, die trotz der Entfernung so groß gezeichnet sind, daß man sie im ersten Augenblick für Krokodile halten könnte.

Die naive Erzählerlust, mit der alle diese Kleinigkeiten wiedergegeben sind, ist eine der reizvollsten Eigenschaften dieses Meisters. Er teilt sie mit den meisten frühholländischen Künstlern, die an dem epischen Ausspinnen der Geschichten mehr Gefallen finden wie die Flamen. Auch die Vermählung Josephs und Marias im Besitz des Herrn Johnson ist voll anziehender Einzelheiten (Abb. 9). Daß wir denselben Künstler wie in dem Frankfurter Bild vor uns haben, wird namentlich bei dem Vergleich der Frauentypen und der alten bärtigen Männer deutlich. Auch die helle Beleuchtung, die Klarheit der Einzelheiten bis in die Ferne, das Vorherrschen eines kräftigen Zinnobers und Grünes finden wir hier wieder. Ebenso wenig fehlt es an

der kleinen Menagerie zahmer Tiere in der Landschaft. Dieses Mal ist es besonders eine Kaninchenfamilie, die mit großer Treue wiedergegeben ist: eines der Tiere sitzt schläfrig am Weg, ein anderes stürzt davon, ein drittes verschwindet eben im Loch und zeigt nur noch die Hinterfüße. Vortrefflich ist auch der Pintscher wiedergegeben, der Joachim begleitet und mit einem kühnen Satz die Tempelstufe herunterspringt.

Der Künstler hat sich seit der Darstellung der Sibylle vor Augustus entwickelt. Während jenes Bild schwerlich viel später als 1465 entstanden ist, weisen die Kostüme dieses Gemäldes auf den Anfang der achtziger Jahre. Die Gewänder der Frauen sind enger anliegend und eleganter geworden, die Männer haben kürzere Röcke und tragen die flachen, von Dürers Jugendwerken her bekannten Kappen oder Pelzmützen. Die langen spitzen Schuhe sind durch breite Pantoffeln ersetzt, die den Männern auch auf der Straße ein behagliches häusliches Aussehen geben. An Stelle der burgundischen Tracht ist die weniger schwerfällige französische Mode¹ getreten. Es scheint, als ob sich die Gestalten des Künstlers zugleich mit gewandelt hätten; sie sind etwas beweglicher geworden und sehen nicht mehr so finster oder indifferent in die Welt. Daß die verschmähten Freier der Maria noch scheinbar gleichgültig dreinsehen und der elegante Jüngling im Vordergrund ein dummes, vornehmes Selbstbewußtsein zur Schau trägt, läßt sich aus dem Geist der Erzählung wohl begreifen. Um so heiterer erscheint Joseph mit seinem naiven Gesicht und Maria benimmt sich mit bescheidener Demut. Voller Lebhaftigkeit aber sind die Szenen im Hintergrund erzählt, in denen die Vorgeschichte der Maria: die Verstoßung Joachims aus dem Tempel, die Begegnung Joachims und Annas, Geburt und Tempelgang der Maria und schließlich in der Ferne die Verkündigung an die Hirten wiedergegeben ist. Mit großen Schritten, heftig gestikulierend und seine Unschuld betuernd entfernt sich Joachim von den Hohepriestern, mit wichtigen Gesprächen begleiten Joachim und Anna den Tempelgang der Maria, die — ein kleines häßliches Geschöpf — mit gefalteten Händen unbeholfen die Stufen hinaufklettert. Und nicht weniger anziehend ist die Geburtsszene, bei der man das schmale Gesicht der Wöchnerin versteckt durch die halbgeschlossenen Vorhänge erblickt. Fortgeschritten ist der Künstler

¹ Vergleiche über den Wandel der Mode L. Balet: *Geertgen tot Sint Jans*. Haag 1910 S. 10 ff.



Abb. 9. Nachfolger des D. Bouts, Vermählung Marias und Josefs.
Sammlung J. G. Johnson, Philadelphia.

auch in der Anordnung der Figuren nach der Tiefe zu. Die Größenverhältnisse ändern sich nicht so plötzlich ohne Zwischenstufen wie auf der Sibyllen-Darstellung; mit einer gewissen Absichtlichkeit sind Figuren in allmählich kleiner werdendem Maßstab nach der Tiefe zu aufgestellt.

Die bedeutenden Fortschritte hat der Künstler vermutlich nicht sich allein zu verdanken. Zu der Zeit, als er die Szenen aus dem Marienleben schuf, war wohl schon ein größerer Meister

als er, der Maler der Haarlemer Johanniter Geertgen, aufgetreten, dessen Einfluß von jetzt an jeden holländischen Maler berührte. An ihn erinnern schon einige Typen in unserem Bild, wie der charaktervolle bärtige Alte hinter dem Hohepriester, sowie auch die richtigeren Verhältnisse der Hintergrundfiguren. Vor allem aber wirkte er, wie auf alle Künstler so auch auf diesen, im Sinne einer lebhaften, intensiveren Charakteristik der Gestalten. Von ihm dürfte auch die Methode übernommen sein, weiter entfernte Gestalten durch stärker ausladende Geberden zu charakterisieren, eine Methode, die Geertgen auf alle Nachfolger bis auf Jan Mostaert und Jakob Cornelisz übertrug.

4. GEERTGEN TOT SINT JANS.

Dürer soll, als er die Werke Geertgens sah, ausgerufen haben: „Dieser ist wahrhaftig ein Maler im Mutterleibe gewesen.“ Geertgen ist der größte unter den Frühholländern, der Rembrandt des fünfzehnten Jahrhunderts.

Die genauen Lebensdaten sind uns nicht bekannt, doch vermögen wir sie ungefähr aus den kurzen Bemerkungen van Manders und aus seinen Werken abzuleiten. Er muß um 1465 geboren sein und war um 1480 in der Lehre bei Ouwater, vielleicht zusammen mit Gerard David, der 1483 nach Brügge übersiedelte und schon vor dieser Zeit von Geertgens Kunst stark beeinflusst wurde. Die kurze Tätigkeit des Meisters, der um die Mitte der neunziger Jahre starb, fällt etwa in das Jahrzehnt von 1483—1493. Er wohnte bei den Johannitern in Haarlem ohne Mitglied des Ordens geworden zu sein, und fertigte für sie sein Hauptwerk, von dem nur noch der eine Flügel mit der Beweinung Christi auf der einen, der Verbrennung der Gebeine Johannes des Täuflers auf der anderen Seite, im Wiener Hofmuseum erhalten ist. Bei der kurzen Laufbahn des Künstlers ist es sehr gewagt, eine Entwicklung konstruieren zu wollen. Doch gehörten wohl jener Altar, ferner die Heilige Nacht im Berliner Privatbesitz und Johannes der Täufer im Berliner Museum zu seinen reifsten Werken, während die kleine Anbetung des Kindes in Amsterdam, der Christus im Sarkophag in Utrecht und vielleicht das Sippen-

bild in der Kirche gleichfalls im Amsterdamer Museum am Anfang der Entwicklung stehen dürften. Im ganzen sind uns bisher vierzehn Werke von ihm bekannt. Alle diese Werke haben ein und denselben Stil und verraten eine von Anfang in sich geschlossene Persönlichkeit, die fremden Einflüssen sehr wenig zugänglich war. Die Verwandtschaft mit Ouwater oder Dirk Bouts ist nur allgemeiner Art, wie sie sich bei Meistern derselben Schule ergibt. Wir empfinden vor Geertgens Werken zuerst deutlich, daß sich die von den van Eycks begründete Tradition der Malweise beträchtlich gelockert hat. Es fehlt der brillante, emailartige Farbeneffekt, die miniaturistische, scharf detaillierte Durchführung jener älteren Meister. Die Farben sind trüber, die Malweise ist flüchtiger und verrät die Hand des Malers, der unbewußt seine Persönlichkeit im Pinselstrich zum Ausdruck bringt. Die Typen sind ein gut Teil bürgerlicher geworden. Es sind derb gebaute Holländer vom Lande, die in die Stadt gezogen und zu Selbständigkeit und Ansehen gekommen sind. Die Männer haben knochige Köpfe, sind bald glatt rasiert oder tragen riesige Bärte, die Frauen haben unschöne langgezogene und vollbackige Gesichter, die Kinder sind dickköpfig und sehen ältlich aus. Die Männer treten breitspurig und stolz auf, die Frauen hocken schwerfällig am Boden, die Kinder benehmen sich grob und grotesk. Was diese kleine bürgerliche Welt so groß macht, ist die unmittelbare und starke seelische Empfindung ihrer Insassen. Wenn sich Freude oder Schmerz aus diesen derben, zurückhaltenden Menschen losringt, geschieht es so elementar, daß sich der staunende Zuschauer der Mitempfindung nicht erwehren kann. Die Reaktion gegen die Mächte des Gefühles ist der Humor, der sich beim Beobachten des Unharmonischen der äußeren Welt einstellt. Den Sinn dafür beobachten wir auch später bei Rembrandt, dessen innerliches, menschliches Wesen dem Geertgens so verwandt ist. Wie bei ihm tritt freilich das Humoristische auch in den Werken des älteren Meisters zurück und macht sich nur in Nebenszenen bemerkbar, wie in den drolligen Kindern auf dem Amsterdamer Sittenbild, die wie Figuren Pieter Breughels wirken. Denn Geertgen scheint eine ernste und nachdenkliche Natur besessen zu haben und, wenn wir richtig in seinen Werken lesen, war er keiner von denen, die sich leicht mit dem Leben abfinden.

Vom Gesichtspunkt der allgemeinen Entwicklung aus ist die Vorbereitung der innerlichen Auffassung von Rembrandts Kunst

vielleicht das Bedeutendste, das Geertgen für die holländische Malerei leistete. Daneben gehen auf allen Einzelgebieten Anregungen von seiner Kunst aus.

Die Farben seiner Bilder sind zwar noch bunt und lebhaft, aber doch fangen sie an, sich einem einheitlichen Tone, einem warmen Rotbraun unterzuordnen. Dieser Schattenton, der in den Gesichtern rötlich wird und ihnen ein erhitztes, durchleuchtetes Aussehen gibt, weist schon auf die Lieblingsfarbe der späteren Holländer aus der Zeit Rembrandts. Auch die landschaftlichen Gründe werden toniger. Zwar haben die Bilder noch Reminiszenzen an die traditionelle Zweiteilung in eine blaue Ferne und einen braungrünen Mittelgrund, aber die Töne gehen allmählicher ineinander über und die Ferne beschränkt sich manchmal nur auf einen winzigen Ausschnitt. In der Vorliebe für Rot in den Kostümen ist der Künstler maßgebend für die ganze Haarlemer Schule. Wir finden die Farbe als Hauptton wieder bei allen Nachfolgern Geertgens bis auf Jan Mostaert und Jakob Cornelisz und schließlich wurde ja das intensive Zinnober auch der gleichsam die innere Wärme ausdrückende Ton Rembrandts und seiner Genossen, wie des Nicolaes Maes, Pieter de Hooch und anderer.

In den landschaftlichen Hintergründen seiner Bilder geht Geertgen weit über seine Zeitgenossen hinaus und wirkt in einzelnen Teilen oft erstaunlich modern. Wie die größten Landschaftler des siebzehnten Jahrhunderts, wie Jacob van Ruisdael und Hobbema, liebt er waldige hügelige Gegenden, die von stillen Weibern unterbrochen und von ein paar einsamen Wanderern belebt sind. Freilich haben seine Landschaften noch gelegentlich die traditionellen Felspartien, die der Künstler schwerlich aus eigener Anschauung wiedergab. Auch sind die Einzelheiten in der Ferne noch mit der Deutlichkeit dargestellt, die für primitive Bilder charakteristisch ist. Aber man fühlt doch vielleicht das erste Mal in der niederländischen Kunst, daß man Landschaften vor sich hat, die wirklich existieren könnten und mit ihrem intimen Reiz zum Besuch einladen.

Wir kennen bisher keine sicheren Einzelbildnisse des Künstlers, obgleich ein Porträt des Bürgermeisters von Schiedam vom Jahre 1489 in der Sammlung Johnson in Philadelphia (Abb. 10) ihm sehr nahe steht und beweist, wie viel einfacher im Detail und zusammenfassender im Ausdruck die Porträt-darstellung seit Dirk Bouts geworden ist. Doch besitzen wir in der einen der Wiener Tafeln



Abb. 10. Art Geertgens, Bildnis.
Sammlung J. G. Johnson, Philadelphia.

eine prachtvolle Gruppe von Bildnissen der Johanner, die das Gemälde stifteten und in die religiöse Darstellung aufgenommen sind. Wie schon oft hervorgehoben wurde, liegt hier der Anfang des holländischen Gruppenbildes, das später durch Jan Scoorel und Antonis Mor von den religiösen Darstellungen losgelöst wurde und im siebzehnten Jahrhundert zu einer eigenartigen Gattung der niederländischen Malerei wurde. Fast noch auffälliger zeigt sich der Instinkt des Künstlers für die Richtung, in der die Malerei seines Landes gehen sollte, in den beiden Bildern, die eine Kirchenarchitektur wiedergeben. Zwar war es, wie wir sahen, nicht neu, eine religiöse Szene in einen Kirchenraum zu verlegen, wie er es in dem Amsterdamer Sippenbilde tat.

Aber Geertgen ging in der Schilderung des Kircheninnern doch viel weiter wie Ouwater, der noch im Sinne der älteren Meister eine an den romanischen Stil angelehnte Phantasiearchitektur entwarf, und stellt eine holländische gotische Kirche mit dem Holzgewölbe im Mittelschiff, den flachen Balkendecken in den Seitenschiffen, mit dem Lettner und dem geschmückten Altar mit so viel Treue und so guter Beobachtung des Lichteinfalles dar, daß er als der würdigste Vorläufer der großen Meister der Innenarchitekturen im siebzehnten Jahrhundert, wie Pieter Saenredams und Emanuel de Wittes, erscheint.

In der Darstellung der St. Bavokirche in Haarlem von der Außenseite, einem Gemälde, das schon van Mander erwähnt und das sich noch an Ort und Stelle befindet, hat er uns gar ein von einem religiösen Motiv unabhängiges Architekturbild hinterlassen; und wenn es auch den Anschein hat, als ob das Bild im Zusammenhang mit der Bauhütte des Domes vielleicht als Vorlage entstanden sei, so bleibt es doch das erste und einzige Ölgemälde dieser Art, das uns aus dem fünfzehnten Jahrhundert erhalten ist, an einer Stätte, wo später die Kirchenmaler der Zeit Rembrandts ihre Triumphe feierten.

Daß ein solcher Künstler auch in der Schilderung des Halbdunkels, in der sich alle großen holländischen Meister auszeichneten, nicht zurückstehen werde, erscheint natürlich. Seine Fassung der Geschichte der Geburt Christi in dem Gemälde in Berliner Privatbesitz gilt schon lange als die erste Wiedergabe dieser Szene bei Nacht in der bildenden Kunst. Bisher hatte man für die Darstellung Tageslicht gewählt; nur hatten die Künstler gelegentlich dem Joseph eine Kerze in die Hand gegeben, um die Nacht anzudeuten. Geertgen selbst hatte noch diese Behandlung des Gegenstandes in einem früheren Gemälde, jetzt im Amsterdamer Museum, gewählt. In der späteren Fassung gibt er nicht nur die Nachtbeleuchtung vortrefflich wieder, er führt zugleich eine Lichtkomposition in die Kunst ein, die eine Generation später Correggio in Italien berühmt machte: er läßt das Licht von dem Christkind ausgehen und macht dieses zum geistigen und formalen Mittelpunkt der Szene.

Über die Bedeutung Geertgens für die Entwicklungsgeschichte aber geht die allgemein menschliche hinaus. Die Maler vom Anfang des sechzehnten Jahrhunderts, Lucas von Leiden nicht ausgenommen, sind angekränkt von dem Bemühen mehr zu geben als sie in sich haben und folgen dem Modestil der Zeit. Geertgen gibt sich wie er ist, mit natürlicher Einfachheit, die uns als das Erste und Selbstverständliche für einen wahren Künstler erscheint und doch das Seltene ist. Er hat die Fähigkeit, Schmerz und Freude mit vollkommener innerer Freiheit auszudrücken.

Wer hat außer Rembrandt in den Niederlanden das Leiden so auszudrücken gewußt, wie er in dem Christus seiner Beweinung? (Abb. 11). Wohl hat diese Gestalt wenig Göttliches an sich, aber sie ist beklagenswert wie nur je ein Mensch. Sie hat still und demütig gelitten, weniger grausig als etwa der tote Christus Hol-



Abb. 11. Geertgen, Beweinung Christi.

Hofmuseum, Wien.

beins, dessen Mund noch vom Schreien geöffnet ist. Nur in den Mundwinkeln hat sich der Gram leise eingesenkt und die vortretenden Backenknochen werfen Schatten auf eingefallene Wangen. Unter dem letzten schweren Aufatmen hat sich der Körper gebogen und natürlich bettet sich die gehobene Brust, der eingesunkene Leib auf den Schoß der Mutter. Unter den zahllosen Beweinungsdarstellungen hat wohl nie ein Künstler eine ähnlich bequeme Lage für Christus gefunden, bei der das Verhältnis zwischen Mutter und Sohn tiefer und unnahbarer zum Ausdruck käme. In älterer Zeit hat Maria in mittelalterlicher Naivetät — die höchste Liebe greifbar ausdrückend — den ganzen Leichnam auf den Schoß genommen. Ein grasser Gedanke: eine Mutter, die den nackten blutenden Toten mit den Händen auf

den Knien hält. Nur in einem Land, wo die Mutter Gottes nicht Mensch, sondern Göttin war, ließ sich diese Auffassung verklären: Die Madonna Michelangelos trägt die irdische Last leicht auf himmlischen Gewändern. Bei Rogier und Bouts ruht Christus schon mit den Füßen auf der Erde; aber krampfhaft schlingt Maria ihre Hände um den furchtbar Erstarrten und küßt seinen Mund. Geertgen empfindet gemäßiger als der explosiv heftige Rogier und lebendiger als der spröde Dirk Bouts. Auf weißem Laken ruht Christus auf ihren Knien; sie küßt ihn nicht, noch umfaßt sie ihn; in ihrem Blick liegt Ehrfurcht, Liebe und unsagbares Weh, weil sich der Kopf ihrem bittenden Auge nicht mehr zuwendet. Die Zwiesprache zwischen Mutter und Sohn ist ungestört und abgeschlossen von aller Welt. Denn die Trauernenden ringsum sind keine Heiligen der Kirche, die sich des Unglücks, das sie erleiden, gegenseitig rühmen, sondern Menschen, die im Mitleiden die Außenwelt vergessen haben. Sie geben sich, jeder in sich gekehrt, ihrem Schmerze hin und weinen, kindlich wie die homerischen Helden. Johannes, der schöne Jüngling mit langgeschnittenem Gesicht und prächtigen Locken, faßt mit großer Geste den Gewandbausch, um ihn an die Augen zu drücken; er stützt nicht Christus, noch tröstet er Maria, wie ihn die Künstler sonst schildern. Er weist mechanisch auf den Toten, als dächte er an Freunde und erzählte ihnen von der unfasslichen Härte des Geschickes. Auch die Frauen finden bei sich selbst keine Hilfe, sie suchen Trost im Gebet oder blicken hilfeflehend zum Beschauer. Kaum standhafter sind die drei Männer: Joseph von Arimathia, eine düstere furchtlose Gestalt, ist vor der Macht der milden Persönlichkeit ins Knie gesunken. Ein Alter hinter ihm hält in naiver Gebärde das gebeugte Haupt, das zu sinken droht. Mit starrem, stillen Blick steht ein Greis zu hinterst, im Gesicht den Ausdruck großer Erlebnisse und Duldungen.

Das Bild gleicht einem Epos, das Leben der Menschen des Alltages und des Geistes, das momentane Geschehen und das dauernde Dasein der Natur umspannend. Sieht man das rohe Treiben des Tages auf Golgatha im Grunde, so erscheint die Gruppe vorn wie eine stille Welt der Traurigkeit; blickt man auf die Landschaft voll friedlicher Abgeschiedenheit auf der anderen Seite, so wirkt wieder der ungeheure innere Aufruhr, der in den Freunden Christi vor sich geht.

Daß die einzelnen Szenen, die in diesem Bilde fast zusammen-



Abb. 12. Geertgen, Anbetung der Könige. Rudolfinum, Prag.

ge, aber freundliche Bauernhäuser leuchten aus ihnen hervor und Paläste und Burgen reihen sich die Höhen hinauf. Und das Wasser liegt nicht abgeschieden, sondern im lustigen Getriebe der Dorfstraße. Menschenhände haben es gedämmt und überbrückt; in

hanglos erscheinen, doch unter einer Stimmung gesehen sind, wird deutlich, sieht man daneben ein anderes Werk Geertgens, die Anbetung der Könige in Prag (Abb. 12). Wie freudlos erscheinen jetzt die kahlen Felsen auf der Beweinung, der düstere Wald mit dem einsamen Weiher, wie unerquicklich wirkt die öde Arbeit der Männer auf der Anhöhe im Vergleich zu der frischen lebendigen Welt, die sich nun vor den Blicken auftut. Auch hier gibt es Felsen, aber sie sind von der Sonne beschienen und von Gebüsch bewachsen. Auch hier sind waldige Hän-

seiner Fläche spiegeln sich festlich gekleidete Gestalten, weitbemäntelt, eifrig im Gespräch in Gruppen stehend. Für wen hat die Landschaft ein Sonntagsgewand gewählt? Für wen sprengen stolze Reiter auf weißen Zeltern über blinkenden Sand und halten an, wo die Weisen des Landes ein großes Ereignis philosophierend besprechen? Alles für den kleinen Prinzen, der vorne sicher und keck auf dem Schoß der Mutter sitzt. Kein Christkind, das in den Augen Weltweisheit und Ahnung kommenden Leiden trägt. Dem Nordländer lag die Auffassung näher: „Da ich ein Kind war, da redete ich wie ein Kind und war klug wie ein Kind und hatte kindische Anschläge.“ Munter hält es den bloßen Arm hin, an dem sich die Finger des greisen Königs und die stützenden der Maria drängen. Die andere hält es gespannt zusammen, als wolle es gleich nach dem Blinken des Goldgefäßes haschen. Die Mutter aber, die sich vor ihrem Kinde für nichts achtet, nimmt die Huldigung mit der bescheidenen Selbstverständlichkeit kindlicher Naturen entgegen. Zu diesem sanften ernsten Wesen stimmt auch der Charakter der Könige. Nicht mit Roß und Reitern, nicht mit Pagen und Soldaten ziehen sie prunkend in den Stall; als Freunde, Würde mit Schlichtheit verbindend, weihen sie mehr ihre Gedanken als ihre Gaben dem Christuskind.

Geertgen ist der Feind aller übertrieben heftigen Gebärden; seine Gestalten sind zum Schweigen geboren. So löste er das Problem einer harmonischen Verbindung des Menschen mit der Architektur in dem Amsterdamer Sippenbild dahin, daß er die Figuren zu Bildsäulen werden ließ. Breit und schwer sitzen Frauen mit versteinerten Gesichtern am Boden, stehen Männer regungslos mit urwäldlichen Bärten umher. Ihre Körperstellung ist denkbar gemessen: es gibt fast nur halbe und ganze Wendungen; sieben Figuren sind von vorn, drei im Profil, drei von hinten gesehen. Nur ein paar Kinder durchkreuzen mit täppischen Einfällen wie die Drollerien gotischer Kapitelle die Struktur regelmäßiger Linien. So gelang auch dem weltfremden Künstler die Darstellung des Asketen in der Wüste. War doch bei ihm wie bei allen großen Holländern das Empfinden für die einzelne Persönlichkeit so stark, daß bei Kompositionen mit vielen Figuren das Ganze leicht zersprengt wurde wie bei dem zweiten Gemälde in Wien. In der Einzelfigur haben die holländischen Meister oft ihr Bestes gegeben.

In endloses Sinnen versunken sitzt die Gestalt des Täuflers tief unten in einer freundlichen Waldlandschaft, deren behagliche Linien den Blick in eine städtereiche Ferne locken (Abb. 13). Er achtet nicht der Tiere, die ihn umspielen, der Rehe am Wasser, der Hasen, die am Farren knappen, der Vögel in der Luft, nicht des Lammes, das auf der Weide neben ihm ruht; eng und streng kauert er in sich gekehrt am Boden. Nichts mehr von der repräsentativen Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts, die Johannes stehend mit der Hand auf das Lammweisend, darstellte. Mit allen den großen Personifikationen tiefen Nachsinnens in der Kunst, mit der Melancholie oder dem heiligen Antonius Dürers, mit Michelangelos Jeremias oder Lorenzo Medici, mit Rembrandts Jünglingsgestalt zu Füßen Christi auf dem Hundertguldenblatt, ist ihm gemeinsam, daß er sich bequem und nachlässig, des Beschauers nicht achtend, gesetzt hat denn bei tiefem Nachdenken muß alle körperliche Anstrengung ausgeschaltet werden, daß er seine Glieder auf das kleinste Volumen zusammendrängt und alles, was zur Betätigung nach außen strebt, die Hände und die Füße, fest an den Körper schließt.

Die durch die Entstehungszeit bedingten Mängel, der zu hohe Augenpunkt in der Landschaft, die Sondierung des Menschen von dem Grund, die ungleichen Verhältnisse der Figur und der Tiere stören nicht, da alle einzelnen Teile groß und persönlich gesehen sind. Etwa die Bäume und Pflanzen. Man könnte schwerlich ihre Arten bestimmen, wie bei Dirk Bouts, der das einzelne vor allem sieht, oder bei den van Eycks, in denen noch die ausdauernde mittelalterliche Arbeitsweise steckt. Aber doch hat Geertgen durch das Unterordnen des landschaftlichen Details unter eine einheitliche Stimmung einen vollkommeneren Eindruck eines getreu beobachteten Landschaftsbildes erreicht als irgend ein anderer der primitiven Niederländer. Es genügt dem Beschauer, daß das Farrenkraut, der Löwenzahn, die Disteln und Bäume der Art gestaltet sind, daß seine allgemeine Vorstellung von diesen Pflanzen geweckt wird. Die größten Landschaftler sind nicht die besten Botaniker gewesen — es hätte sich denn immer die Liebe zur Wissenschaft mit der Kunst verbinden müssen, wie bei Dürer und Lionardo —, nicht Ruisdael noch Hobbema, noch weniger Rembrandt und Rubens, in deren Bildern nicht einmal die Baumgattung zu bestimmen ist. Auf dem von ihnen beschrittenen Weg, der dahin führte, daß in Phantasielandschaften das Eigenleben der

Natur bis auf die letzte charakteristische Detailform von dem Stilempfinden des Künstlers aufgesogen wurde, ging Geertgen voran. Unbewußt legte er mehr Wert darauf, daß sich in jedem Blattgebilde der Geist des Künstlers ausdrücke als daß die Vorlage aus der Natur deutlich werde.

Ist in diesem Werk alle Leidenschaft ins Innere festgebannt, so gibt es ein Werk des Künstlers, in dem sie so schreckhaft wie niemals hervorgebrochen ist, der Christus im Sarkophag in Utrecht. Der Heiland ist über und über mit Blut beströmt, aus seinen Wunden bricht es in breiten Bächen; mit matter Hand sucht er die Quellen der klaffenden Seite zu fassen; sein schwankender Körper zerbricht vor der Last des Kreuzes, das sich schwarz und plump gegen ihn lehnt. Da stürzen große Tränenperlen aus seinen Augen und alle um ihn weinen, Maria und Magdalena und Johannes und die Engel. — Aller Mäßigung ist Hohn gesprochen. In nordischem Empfinden ist die Komposition aus dem Geist der Darstellung herausgeboren, wirr und wild wie der Inhalt. Wie unmöglich bewegen sich die Figuren in einem unmöglichen Raum! Man weiß nicht, wie sich Christus im Sarkophag hält, wie das Kreuz Grund finden kann, noch wie Magdalena knien, Maria und Johannes Raum haben können. Das Grab deutet eine Richtung in die Tiefe an, die durch den Querbalken des Kreuzes in entgegengesetztem Sinn umgebogen wird. Die Engel, die sich nach ihren Größenverhältnissen weiter hinten befinden müssen, werden, da sie die Konturen von Vordergrundsfiguren oder den Bildrand überschneiden, in die vordere Ebene gerückt. Wie sich die Bildebenen durcheinanderschieben, so ist auch die Stellung der Figuren zueinander möglichst konträr. Wie dicke, dunkle Striche zerteilen die gerade konturierten Gegenstände, das Kreuz, der Sarkophagrand, Lanze und Stange die enggefüllte Fläche. Infolge des Überschneidens der Gestalten durch den Bildrand an allen vier Seiten wird der Eindruck eines wirklichen Naturausschnittes verstärkt. Freilich sind Gegengewichte geschaffen, die den Schein grausiger Wahrheit abschwächen sollen. Durch den für diese Zeit schon ungewöhnlichen Goldgrund und die undenkbare Anordnung in einem unwirklichen Raum ist das Werk als Repräsentationsbild bezeichnet. Die Rücksicht auf den Beschauer, die in dem Johannesbilde vermieden war, um der Darstellung höhere Realität zu geben, ist durch die Haltung Christi ausgesprochen. Die scheinbare Verworrenheit der Komposition aber



Abb. 13. Geertgen, Johannes der Täufer. Kaiser Friedrich-Museum, Berlin.

löst sich bei näherem Zusehen auf. In regelmäßigem Rhythmus wiederholen sich die Wendungen; von den Gestalten sind drei auf beiden Seiten Christi verteilt; in die Mitte ist ein annäherndes Dreieck gelegt, dessen Spitze durch den Kopf Christi gebildet wird. Stärker als die Harmonie der Bildung wirkt jedoch der seelische Inhalt. Man fragt sich: ist es noch hohe Kunst, die so erschlagend wirkt, daß man nach formaler Schönheit zu fragen vergißt? Es ist keine, die mit gewöhnlichem Maße zu messen ist, so wenig wie die späte Malerei Rembrandts. Sie ist ein Kampf, kein Siegeszug wie alle südliche Kunst, und kennt nur einen Triumph, den höchster Persönlichkeit.

Der Künstler, der so Großes schuf, wurde 28 Jahre alt. Der Reiz früh verstorbener Meister, ihre vielgepriesene Liebenswürdigkeit, umstrahlt ihn nicht. Jugendlich an ihm ist das naiv Drastische des Ausdruckes, die Intensität, mit der er den Schmerz empfindet, die Einfachheit und Größe, mit der er ihn darstellt, als habe er nicht Zeit, sich auf das Kleine einzulassen.

*

Unter den Werken, die Geertgen nahestehen, ist eines der schönsten, der heilige Martin in der Sammlung Johnson in Philadelphia (Abb. 14). Es ist zu schlicht und großartig, um als das Werk eines Nachahmers bezeichnet werden zu können; doch fällt es bei den etwas abweichenden Typen und der flüchtigeren Behandlung der Landschaft schwer, es dem Meister selbst zu geben. Offenbar ist es unter dem Einfluß einer der Statuen des heiligen Martin entstanden, die im letzten Drittel des fünfzehnten Jahrhunderts besonders häufig in Belgien und Nordfrankreich entstanden. Es dürften aber wenige darunter sein, die das Motiv mit so viel Stil und Innerlichkeit auffaßten, in denen dem Heiligen so viele edle Würde und aufrichtige Gesinnung, dem Pferd bei allen Mängeln der Zeichnung so viel Anstand und dem Bettler so viel natürliche und doch nicht unterwürfige Dankbarkeit gegeben ist. Es ist als habe der Künstler sich nur auf das Wichtigste des Ausdruckes beschränken wollen und jegliches Prunkten mit Details für eine solche Darstellung für unstatthaft erachtet.

Das Auftreten Geertgens war für die Künstler Anlaß zu einem lebendigen Interesse an dem seelischen Gehalt der Erzählungen



Abb. 14. Geertgen (?), der heilige Martin.

Sammlung J. G. Johnson, Philadelphia.

geworden. Wie sehr seine Kunst bei den Malern seiner Zeit geschätzt wurde, geht aus den Kopien hervor, die früh nach seinen Werken angefertigt wurden. Aus der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts sind uns drei solcher Kopien erhalten, von denen zwei von besonderem Interesse für uns sind, da sie verlorene Kompositionen des Künstlers wiedergeben. Die dritte ist eine flüchtige Kopie der Pieta im Wiener Museum, als deren Verfertiger sich auf den selbständig hinzugefügten Flügeln Jan Mostaert, der Hauptmeister Haarlems in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, zu erkennen gibt. Die beiden anderen sind die Gemälde im Besitz Sir Charles Turners in London mit Darstellungen aus dem Leben des heiligen Dominicus und das bekannte Triptychon der Nationalgalerie in London mit der Madonna und heiligen Frauen im Wald. Das erste Bild gibt eine feierliche Komposition mit zahlreichen Figuren etwa vom Rang des Amsterdamer Sippenbildes wieder, bei der besonders die Erscheinung der Madonna vor dem Heiligen durch die großartige und doch menschlich schlichte Auffassung eindrucksvoll wirkt.

Bei dem anderen spricht vor allem die naive Märchenpoesie der Erzählung und die wunderbare Wiedergabe der Waldesstimmung. Als echt holländisch fällt zuerst die Unsymmetrie der Gruppierung und das regellose Nebeneinanderreihen von einzelnen Motiven auf. Aber dieses ungekünstelte Übertragen von wirklich gesehenen Szenen ist nicht ohne künstlerische Wirkung. Wie überzeugend wirkt das nackte tolpätschige Christuskind, das die Mutter fürsorglich auf ein Kissen am Boden gesetzt hat, damit es sich mit sich selbst beschäftige und sie sich der Lektüre eines frommen Buches widmen kann! Wie natürlich erscheint die Gefälligkeit, mit der die heiligen Frauen und Engel den Kleinen zu unterhalten wissen, der diese Bedienung als selbstverständlich hinnimmt! Die Heiligen haben nichts mehr von der würdigen Haltung der Bilder aus der Zeit der van Eycks. Es sind Gestalten aus der Umgebung Geertgens, die sich benehmen wie es ihnen beliebt und sich sorglos ihren Einfällen hingeben. Einer der Engel hat sein Flötenspiel unterbrochen und bringt ein Körbchen mit Früchten zu den Frauen, ein anderer läßt einen Wasserstrahl aus dem Brunnen auf seine Schale mit Kirschen fallen, ein dritter pflückt Blumen in seinen hochgehaltenen Mantel. Die heiligen Frauen, die im Schatten der Bäume zwischen den Stämmen wandeln, würden sich durch nichts von den vor-

nehmen Bürgerdamen der Zeit unterscheiden, führte nicht die eine ein Lamm als Zeichen ihrer Heiligkeit an einem Strick mit sich. Mit merkwürdiger Treue sind die Orangenbäume und Zypressen und der tiefblaue Himmel mit den zarten weißen Federwolken wiedergegeben, als habe der Künstler südliche Gegenden gekannt.

Bei der großen Verwandtschaft der Typen mit Geertgen, bei der Originalität der Erfindung, hat es nicht an Kennern gefehlt, die das Bild ihm selbst zuschrieben, zumal die beiden Johannes auf den Flügeln auf die Schutzheiligen des Ordens, bei dem er wohnte, weisen. Schärfere Augen haben jedoch in dem Werk einen etwas späteren Niederländer erkannt, der sich hauptsächlich an ältere Meister, an Memling, an Geertgen und noch mehr an Quentin Metsys anschloß und ihre Erfindung benutzte. Nach einem Gemälde im Besitz Herrn Morrisons in London, das eine freie Kopie nach dem Wiener Triptychon Memlings ist, hat ihn Friedländer den Meister des Morrisonschen Triptychons genannt. Da es dem Künstler keineswegs an eigener Auffassung fehlt, ist es sehr wohl möglich, daß er die Komposition Geertgens umgestaltet und der Landschaft vielleicht den südlichen Charakter aufgeprägt hat. Wie dem auch sei, das Bild gehört zu den reizvollsten Schöpfungen der frühholländischen Kunst und ist eines der Meisterwerke primitiver Kunst im Besitz der Londoner Nationalgalerie.

5. MEISTER UNTER GEERTGENS EINFLUSS.

Wenn sich die Bedeutung Geertgens durch nichts anderes erweisen ließe, so könnte sie aus der Zahl von Werken, die seinen Einfluß verraten, abgeleitet werden. Bei der Gruppierung dieser Werke kommt man trotz allen Bemühens nicht darum, eine längere Reihe von Meistern aufzuführen, deren Betrachtung nicht immer so reizvoll ist wie die ihres großen Vorbildes.

Es sind vor allem sechs Künstler von größerer oder geringerer Bedeutung, die als Nachfolger Geertgens berücksichtigt werden müssen. Drei von ihnen waren etwa gleichzeitig oder nur wenig später wohl in Haarlem tätig; dies sind der Meister der Luciamarter im Rijksmuseum, der Meister des Antwerpner Triptychons und der junge Gerard David. Die drei anderen nehmen später



Abb. 15. Meister der Luciamarter, hl. Lucia.
Rijksmuseum, Amsterdam.

in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts eine wichtige Stellung in der holländischen Kunst ein und beschäftigen uns hier nur in ihren Anfängen. Es sind der Meister von Alkmaar, Jacob Cornelisz und Jan Mostaert.

A. DER MEISTER DER LUCIAMARTER.

Wie bei allen großen Meistern sehen wir auch bei Geertgen, daß einige der Anhänger ihrem Vorbild so genau folgen, daß



Abb. 16. Meister der Luciamarter, Kreuzigung.
Rijksmuseum, Amsterdam.

die Formensprache ihm zum Verwechseln ähnlich ist und nur eine weniger starke seelische Empfindung den Nachahmer verrät. Ein Meister dieser Art ist der Verfertiger der Altartafel mit der Darstellung des Martyriums der heiligen Lucia im Rijksmuseum. Aus seiner Werkstatt stammen noch drei andere Gemälde: eine Kreuzigung in der gleichen Sammlung (Abb. 16), eine verwandte Darstellung im erzbischöflichen Museum in Utrecht, die früher in der Vituskirche in Naarden war, und eine Kreuzabnahme im Besitz Herrn Figdors in Wien. Die Bilder sind ungleich in der Ausführung, namentlich die beiden Kreuzigungsbilder sind flüchtig gemalt, und man hat den Eindruck, daß sie einem

größeren Werkstattbetrieb entstammen. Eine altertümliche Technik, die in einer für diese Zeit schon ungewöhnlichen Weise noch Gold und Silber bei den Einzelheiten, besonders den Rüstungen verwendet, wechselt mit einer skizzenhaften Malweise, die Geertgen abgesehen ist, aber weniger sicher das Richtige trifft. Die Typen sind bis auf die rötlichen Fleischtöne ganz von Geertgen abhängig und auch die Farben, die Vorliebe für ein warmes Rot in den Kostümen und einen vorn rotbraunen, weiter zurück grünbraunen Grund der Landschaft, erinnern an seine Bilder, haben aber einen gleichförmigeren und branstigeren Ton. Vermutlich hat der Künstler öfters Figuren aus Bildern Geertgens kopiert; denn manche Motive erscheinen fast zu originell für ihn. In einem Fall, bei der Kreuzabnahme, läßt sich die Entlehnung nachweisen; der eine der Männer auf der Leiter, der den großen Hut in der Hand hält, ist der knieenden männlichen Figur in der Pieta Geertgens in Wien nachgebildet. Die beiden Kreuzigungsbilder, bei denen besonders Christus und die Engel den Stil Geertgens zeigen, sind vielleicht in Anlehnung an das verlorene Mittelbild des Wiener Altarwerkes entstanden; denn auch später noch, in Kreuzigungsdarstellungen des Jacob Cornelisz, finden wir gleiche Motive, die auf eine Komposition Geertgens dieser Art zurückzugehen scheinen. Wie öfters bei Nachahmern großer Meister wirkte auch hier der Einfluß auf den Schüler insofern verderblich, als dieser die vereinfachende, zusammenfassende Tendenz seines Vorbildes übernahm, ohne sie durch eine entsprechende Kraft und Prägnanz der Formen zu begründen. Maler von dem Rang unseres Geertgenschülers würden vielleicht in der Zeit der van Eycks Vortreffliches innerhalb ihrer Grenzen geleistet haben, da sie nicht darauf gekommen wären, die Einzelheiten zu vernachlässigen. Geertgen räumte mit dieser Miniaturmalerei auf, und das Resultat bei seinen Nachfolgern ist, daß ihre Bilder leer wirken. Dafür haben die Gemälde unseres Meisters den Vorzug, daß sie bei einigem Abstand einen dekorativen Eindruck machen, da die Landschaft und Architektur, die Kostüme und die Körperformen in großen Flächen behandelt sind. Das beste Bild der Gruppe ist das Martyrium der Lucia, das durch seine kräftigen Farben, das warme Rot und Rotbraun, die hellen Flecken einiger weißer Kostüme und das lebhaftes Blau des Himmels unter den Primitiven im Rijksmuseum auffällt. Der Künstler gibt sich alle Mühe, seine Gestalten mit seelischer Empfindung auszustatten, aber es

fehlt ihm an der Fähigkeit, sie lebenswahr erscheinen zu lassen; namentlich die Vordergrundfiguren sehen wie Puppen aus. Die Art und Weise, wie der eine Scherge die Heilige durchbohrt, ein anderer sich gerührt die Augen wischt und der alte König griesgrämig danebensteht, hat etwas vom Marionettentheater. Sehr reizvoll sind dagegen die Nebenszenen im Hintergrund, bei denen die vereinfachte Wiedergabe, eher am Platze ist. Das Liebespaar auf der Bank vor dem Häuschen, das Gastmahl, das man durch die Fenster beobachten kann, und die Überreichung der Hostie an die geängstete Heilige in Begleitung eines betrübt dreinsehenden Chorknaben sind mit einer Lebendigkeit geschildert, die an die späteren Genremaler aus der Zeit Pieter Breughels erinnert.

Die Tätigkeit des Künstlers muß nach den wenigen Bildern, die wir von ihm kennen, in die Zeit von 1480 bis kurz nach 1500 fallen. In dieser Zeit wird in Haarlemer Urkunden ein Künstlerpaar Mourijn und Claes Simonsz erwähnt, die etwa von 1485—90 die Flügel des Hauptaltars der Bavokirche ausführen. Mourijn, der immer an erster Stelle genannt ist, scheint länger tätig gewesen zu sein; er wird schon 1473 aufgeführt, war 1478 Witwer und starb erst 1509. Vielleicht unterhielten diese Brüder die Werkstatt, aus der die besprochenen Werke hervorgingen. Die Verwertung von Gold dürfte dafür sprechen, daß wir es mit einem älteren Künstler zu tun haben. Auch wurde jenen beiden Brüdern von ihren Auftraggebern ausdrücklich vorgeschrieben, für die Flügel des Altares der Bavokirche Gold zu benutzen. Noch ein nebensächlicher Umstand könnte für die Identität sprechen. Wie wir später sehen werden, ergeben die frühen Werke des Jacob Cornelisz fast mit Sicherheit, daß er Schüler des Meisters der Luciamarter war. Jacob stammte aus Waterlant, und van Mander spricht seine Verwunderung darüber aus, daß ein so bedeutender Künstler aus einer so armen Gegend kommen konnte. Die Brüder Simonsz stammten aber gleichfalls aus Waterlant, wie wir aus den Urkunden erfahren. Es ist also naheliegend anzunehmen, daß sich Jacob, als er nach Haarlem wanderte, zu seinen Landsleuten in die Lehre begab.

B. GERARD DAVID.

Besser sind wir über das Leben eines anderen von Geertgen beeinflussten Künstlers orientiert, des größten von allen, die seinen Spuren folgten, über Gerard David. Mit ihm verhält es sich ähnlich wie mit Dirk Bouts. Er war Holländer von Geburt und war einige Zeit in Haarlem tätig, siedelte dann nach Flandern über und blieb dort bis ans Ende seines Lebens. Nur war seine Tätigkeit in Haarlem wahrscheinlich von kürzerer Dauer wie die des Bouts; auch wirkte die neue Umgebung in Brügge noch stärker auf seinen Stil, so daß wir noch weniger berechtigt sind, ihn ausschließlich für Holland in Anspruch zu nehmen. Er war schwerlich älter als 25 Jahre, als er seine Heimat verließ und seine verglichen mit Bouts erfindungsarme Natur war darauf angewiesen, die künstlerischen Produkte der neuen Heimat für seine Kunst auszunützen. Trotzdem hat er holländische Eigenschaften sein Leben hindurch bewahrt und, da wir glücklicher Weise eine Reihe von Werken aus seiner Haarlemer Zeit kennen, vermögen wir das typisch Holländische in seiner Kunst einigermaßen zu eliminieren. Holländisch ist vor allem der Ernst und das Phlegma seiner Gestalten, das Schweigsame und Scheue ihres Benehmens, Eigenschaften, die sich in der reifen Zeit des Künstlers zu einer großartigen Würde, gemischt mit innerlichem, sanft religiösen Empfinden wandeln. Holländisch ist auch der Mangel an dramatischer Begabung, der ein Grund dafür war, daß ihm die Marter-szenen, wie die Annagelung Christi ans Kreuz (im Museum in Antwerpen) oder die Schindung des Sisamnes (im Stadthaus in Brügge) nicht viel besser gelangen als ähnliche Darstellungen dem Dirk Bouts. Er ist weniger spontan und trockner als Geertgen, kälter in der Empfindung, unpersönlicher und kirchlicher als er; aber er hat darum auch mehr Abstand gegenüber den Gegenständen, die er behandelt, achtet mehr auf die formale Gestaltung, auf eine gleichmäßig abgewogene Komposition und eine schöne und dekorative Farben- und Linienggebung. Seine Stärke liegt wie bei Dirk Bouts im Lyrischen, nur daß dieser ungleich frischer und unmittelbarer, freilich dafür auch bürgerlicher wirkt. David ist Aristokrat und hat das Schönste im kirchlichen Repräsentationsbild geleistet, vor allem in der Schilderung der Madonna mit dem Kind im Beisammensein mit heiligen Frauen oder Engeln, in Bildern der

Verkündigung oder der um Christus klagenden Maria. Man hat den Eindruck, daß der Einfluß Geertgens auf die Dauer nicht das Richtige für ihn war, wie denn selten ein großer Meister einen andern zu erziehen in der Lage ist. Seiner Eigenart wurde er sich erst völlig bewußt, als er in die ruhigere Umgebung Brügges kam, einer Stadt, in der es keine fortdrängenden Elemente mehr wie in Haarlem gab und sich die Tradition der großen, fast unpersönlichen Kunst der van Eycks erhalten hatte. Als er ihre Werke und die des sanften, liebenswürdigen Memling kennen lernte, fing er an den Wert der höchsten äußeren Vollendung zu erkennen und bildete für sich den distinguierten Stil aus, durch den er seine Werke zu den letzten großartigen Erscheinungen der herrlichen mittelalterlichen Brügger Kunst machte. Seinen frühen Haarlemer Bildern fehlt diese vollkommene formale Durchbildung, auf die Geertgen nicht viel gab; und da ihnen der bezwingende, persönliche Ausdruck abgeht, machen sie einen etwas leeren und plumpen Eindruck. Freilich zeigen einige, wie namentlich der heilige Hieronymus der Sammlung Salting in der Nationalgalerie in London, daß er durch Geertgen auf die Vertiefung des seelischen Ausdruckes hingewiesen wurde; und vielleicht sind die ergreifenden Wirkungen, die er in einigen seiner Brügger Arbeiten später erreichte, auf diesen Einfluß während der Lehrzeit zurückzuführen. Äußerlich sind seine Haarlemer Gemälde denen Geertgens sehr verwandt. Die Typen auf der Kreuzannagelung (das Mittelstück im Besitz von Lady Layard in Venedig, die Flügel in Antwerpen, Abb. 17), und auf den Flügeln mit Johannes dem Täufer und dem heiligen Franciscus (Sammlung von Kaufmann, Berlin) sind den seinen so verwandt, daß man öfters an ihn als Urheber gedacht hat. Auch die warmen Farben mit den braunen Schatten und den rötlich braunen Fleischtönen, der breitgetupfte Baumschlag, erinnern ganz an Geertgen und ändern sich später in Brügge in Anlehnung an die mit kühleren Tönen komponierten flämischen Bilder. Das isokephale und steife Nebeneinanderordnen seiner Figuren finden wir zwar gleichfalls gelegentlich bei dem Vorbild, doch scheint das Gefallen daran tiefer in der Eigenart des jungen Künstlers gewurzelt zu haben, der daraus später die strengen monumental wirkenden Schemata seiner Kompositionen entwickelte.

Man hat mit Recht darauf hingewiesen, daß es sich mit den Lebensdaten Geertgens schwer vereinbaren läßt, daß Gerard David in einem direkten Schülerverhältnis zu ihm stand. Viel eher darf man

annehmen, daß David bei Ouwater in der Lehre war, der aus demselben Orte wie er stammte, daß er in dessen Atelier mit Geertgen bekannt wurde. Daß dann der Mitschüler größeren Einfluß auf den Künstler ausübte als der Lehrer, ist nichts Ungewöhnliches. Gerade in Holland finden wir später Ähnliches: Der Einfluß, den Rembrandt auf seine Mitschüler bei Lastman, vor allem auf Lievens, ausübte, war viel stärker als der des Lehrers. Einzelne Kompositionsmotive hat David vielleicht von Ouwater übernommen; so ist uns eine Fassung der Anbetung des Kindes von Dirk Bouts (in der Sammlung Johnson) erhalten, die viel Ähnlichkeit mit den drei Jugendarbeiten Davids (in französischem Privatbesitz, in Budapest, und in der Sammlung von Kaufmann in Berlin) hat. Vermutlich ist ihm diese Komposition durch Ouwater vermittelt worden. Doch bekehrte sich später David auch hier zu der Auffassung Geertgens, indem er dessen Darstellung der Szene bei Nacht übernahm und reicher ausgestaltete. Wie stark die Wirkung dieses Meisters auf David war, vermögen wir noch auf Jahre hinaus in den in Brügge entstandenen Werken zu verfolgen. Gemälde, die vielleicht erst zehn Jahre nach der Übersiedelung entstanden sind, wie die schöne Anbetung der Könige in Brüssel oder die Gerechtigkeitstafeln des Brügger Stadthauses, die schon die neuen flämischen Einflüsse verarbeitet zeigen, haben noch einzelne Motive und Farben, die ohne Zweifel auf den Haarlemer Meister zurückgehen.

C. DER MEISTER DES ANTWERPNER TRIPTYCHONS.

Von dem trockenen Humor, den Geertgen gelegentlich in Nebenszenen zeigt, besaß Gerard David nichts. Dem Temperament eines anderen Geertgenschülers aber scheint gerade dieser Zug zum Burlesken zugesagt zu haben, des Meisters, von dem das kleine Triptychon mit der Madonna in der Mitte und den heiligen Johannes und Georg auf den Flügeln im Antwerpner Museum herrührt. Demselben Künstler hat man mit Recht die Madonna mit Stifter und heiligem Michael im Kaiser Friedrich-Museum und die Himmelfahrt der Maria in Bonn zugeschrieben. Am nächsten kommt er Geertgen in dem Berliner Bilde, dessen Madonna mit den geschlitzten Augen wie ein Ebenbild zu dem Marientypus des großen Meisters ist. Auch der heilige Michael, der in großartiger Geste den Stifter be-



Abb. 17. Gerard David, Maria und Johannes.

Museum, Antwerpen.

schützt und sich vor dem Kinde beugt, ist ganz des Vorbildes würdig. Mehr wie die meisten anderen Schüler Geertgens strebt der Künstler von der kleinlich genrehaften Auffassung hinweg zu einem monumentalen Stil. Aber er kommt nicht über einen bedeutenden Anfang hinaus, wird in der Ausführung hart und hölzern und verfällt besonders in der Schilderung der Kinder in das Groteske. Ihr drolliges, unheiliges Benehmen, das weltliche Auftreten der Heiligen, wie es die Antwerpner Darstellungen zeigen, der selbstbewußte Charakter der Madonna weist darauf, daß das religiöse Empfinden weniger stark wie bei Geertgen oder gar bei Bouts und Ouwater ist und auch dieser originelle und solide Meister der allgemeinen Tendenz in der Verweltlichung des Andachtsbildes folgt.

Während wir die bisher besprochenen Schüler Geertgens nicht weit über den Beginn des sechzehnten Jahrhunderts hinaus verfolgen können, von Gerard David abgesehen, dessen weitere Entwicklung sich in Flandern vollzieht, kennen wir die Tätigkeit der drei folgenden Meister besser in der nächsten Phase der holländischen Malerei, dem ersten Drittel dieses Jahrhunderts. Bei ihren von Geertgen beeinflussten Werken handelt es sich um Jugendwerke.

D. DER MEISTER VON ALKMAAR.

Der Meister von Alkmaar ist nach den Darstellungen der sieben Werke der Barmherzigkeit in der großen Kirche in Alkmaar, die 1504 datiert sind, benannt. Er ist wahrscheinlich mit Recht mit Willem Cornelisz, dem Lehrer des Jan Scoorel, identifiziert worden und war in Haarlem tätig. Schon nach diesen Alkmaarer Tafeln hat man angenommen, daß seine Kunst von Geertgen herkomme. Dies wurde bestätigt durch ein im Kunsthandel befindliches Gemälde seiner Hand mit der Anna selbdritt, das sich durchaus als Schulbild Geertgens erweist und um 1490 entstanden ist. Es ist eine Votivtafel zweier Nonnen, die im Vordergrund vor ihren Patronen, dem heiligen Franciscus und dem heiligen Stephanus, knien. In der Mitte sitzen Maria und die Mutter Anna zu beiden Seiten des Christkinds und suchen es gleichzeitig mit einer vorgehaltenen Weintraube und einer Birne zu verlocken. Motiv und Anordnung der Gruppe ist in der früh-holländischen Holzskulptur wie sie im Utrechter Museum und

anderenorts vertreten ist, häufig und erscheint in Haarlem ebenso früh wie in Antwerpen und Brüssel. Auch in der Leidener Kunst begegnet man später mehreren Darstellungen der Anna selbdritt in verwandter Gruppierung. Die Szene unseres Bildes spielt nach echt Haarlemer Weise in einem von niederer Backsteinmauer umfriedeten Gärtchen, das terrassenförmig angelegt ist, um eine Anordnung der Figuren übereinander zu ermöglichen. Die Gestalt, die vielleicht am meisten interessiert, ist der Johannes der Täufer in der linken oberen Ecke, der, wie sofort ersichtlich, von den Darstellungen Geertgens inspiriert ist. Aber was ist aus der großartigen Figur des älteren Meisters geworden? Statt des tiefsinnigen Denkers sehen wir einen munteren Heiligen, der sich mit seinem Lamm unterhält als wolle er es abrichten. Das Übereinanderstellen der Füße, das sich bei Geertgens aus der geschlossenen konzentrierten Haltung des Johannes erklärt, ist unverstanden und plump übertrieben wiederholt. Bezeichnend ist auch, wie unmöglich der übergeworfene Mantel auf der Schulter liegt und wie unorganisch sich die Falten auf dem Boden bauschen, vergleicht man damit die sorgfältig beobachteten Einzelheiten bei Geertgens. Es ist ein charakteristisches Beispiel dafür, wie die bedeutende Auffassung Geertgens bei den Schülern ins Kleinliche und Spielerische umgesetzt wurde. Je weiter sich der Künstler von Geertgens entfernt, desto weniger vermögen wir uns mit ihm zu befreunden. Wenn er wirklich identisch mit dem Lehrer Scoorels ist, der seinen begabteren Schüler nach den Angaben van Manders in unehrenhafter Weise ausnützte, möchte man fast den Charakter des Künstlers in den Gestalten seiner Bilder mit ihren schielenden böartigen Blicken und ihren mürrischen Mienen wiedererkennen. Namentlich in den späteren Bildern wie in den zwei großen Flügeln im Rijksmuseum in Amsterdam oder in dem Gemälde der Sammlung Johnsons werden die häßlichen und unsympathischen Typen mit ihren drahtigen Bewegungen häufiger. Als verständnisvollen Nachfolger Geertgens erweist er sich jedoch in dem Interesse an Lichteffekten, wie er denn mit besonderer Vorliebe Schlagschatten wiedergibt und bisweilen eine überraschend wirkende künstliche Beleuchtung einführt. In den stilisierten landschaftlichen Kulissen mit den schroffen Felsen und überhängenden Grasflächen erinnert er schon an Scoorel, in den kühlen schillernden Farben an Lucas van Leyden.

E. JAN MOSTAERT.

Jan Mostaert ist der Hauptmeister Haarlems in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts. Seine Kunst trotz alles ihres Charmes beweist, daß die Haarlemer Schule im Rückzug begriffen war und die Führung an andere Städte, an Leiden, wo Engelbrechtsz und Lucas van Leiden wirkten, an Utrecht, wo Jan Scoorel aufkam, an Amsterdam mit dem Begründer der Schule dieser Stadt Jacob Cornelisz, abtreten mußte. Der Künstler wurde Hofmaler der Statthalterin Margaretha, und die Haarlemer Kunst stieg mit ihm aus der bürgerlich schlichten Atmosphäre Geertgens in eine vornehmere Welt, die bunten Kostümen, reizvollen Bewegungen und frischen, heiteren Farben zugetan war, auf. An Stelle der strengen Konzentration auf die Aufgaben des eigenen engen Kreises tritt eine lebhafte Anteilnahme an den künstlerischen Bestrebungen in benachbarten Städten, ja in anderen Ländern, eine Aufnahme fremder, flämischer und selbst italienischer Einflüsse. Der Künstler macht in den dreißiger Jahren des sechzehnten Jahrhunderts noch den stürmisch bewegten Stil der Antwerpner Meister mit, wie etwa die Kreuzigung in der Sammlung Johnson in Philadelphia lehrt, läßt sich in der Darstellung des Hauptes Johannes des Täufers in der Nationalgalerie in London von lombardischen Ideen bestimmen und scheint am Ende seines Lebens ganz in das italienische Fahrwasser gekommen zu sein. Denn van Mander erwähnt von ihm die Schilderung eines Götterfestes, also ein Motiv, das schon ganz in den Kreis der Darstellungen der italienisierenden Haarlemer Meister aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, wie des Cornelis Cornelisz und van Manders selbst, gehört. Mit seiner langen, sechzig Jahre umspannenden Tätigkeit verbindet der Künstler die große Zeit Geertgens mit der, in welcher der größte Haarlemer des siebzehnten Jahrhunderts, Frans Hals, geboren wurde. Uns ist es hier jedoch nur um die Anfänge Jan Mostaerts, die in das letzte Jahrzehnt des fünfzehnten Jahrhunderts fallen, zu tun. Zwei höchst ansprechende Werke der Haarlemer Schule gehören hierher, die dem Künstler, von Friedländer das eine, von Hulin das andere frageweise zugeschrieben wurden: der Stammbaum Christi der Sammlung Stroganoff in Rom und die Darstellung der tiburtinischen Sibylle im Museum zu Antwerpen (Abb. 18). Die Zugehörigkeit der beiden



Abb. 18. Jan Mostaert (?), die tiburtinische Sibylle.
Museum, Antwerpen.

Bilder zur Haarlemer Schule verrät sogleich die Anordnung der Szene in einem von Giebelhäusern umgebenen Hof mit niedrigen Backsteinmauern, in dem es an den beliebten Pfauen, Störchen, Reihern und anderem Getier nicht fehlt. Für den Zusammenhang mit Geertgen wieder sprechen die Typen, wie die der Maria und des Kindes auf dem Bild in Rom, die warm rotbraunen Farben und die an amüsanten Episoden reiche Erzählungsweise, die gerade für Jan Mostaert charakteristisch ist. Originell ist die Komposition des Stammbaumes Christi. Die Propheten wachsen

nicht wie in allen früheren Darstellungen dieser Art als Brustbilder aus den Ästen hervor, sondern sitzen in gewagten gymnastischen Stellungen in ganzer Figur auf den Zweigen einer realistisch gemalten Eiche, in deren Krone die Madonna thront. Aus den würdigen Greisen des Alten Testaments sind elegant gekleidete junge Stutzer geworden, die mit ihren Szeptern und Schwertern spielen und ihre Köpfe kokett aus dem Blattgewirr hervorstrecken. Nur die zwei ältesten der Propheten haben sich den Kletterern nicht angeschlossen und stehen zu beiden Seiten des greisen Esaias, der unter dem Baum eingeschlafen ist, als lauschten sie dem jungen David, der auf dem untersten Ast sitzend, mit sentimental Blicken Harfe spielt. Der Zug zur Romantik, zur bewußten Wiedergabe eines Gefühles, dem wir hier um die Jahrhundertswende zuerst begegnen, wurde bei den niederländischen Malern im Verlauf weniger Jahre der Beginn zum absichtlichen Übertreiben der Empfindung, zum Manierismus. In anmutiger Form kehrt er in dem Antwerpner Gemälde wieder. Das höfische Milieu, in dem sich der Kaiser Augustus bewegt, das bunte Getriebe des Schloßhofes ist vortrefflich getroffen. In gebührender Entfernung stehen die Wachen in ihren phantastischen Landsknecht-Kostümen in Gruppen, promenieren in der Loggia des Palastes oder auf dem schön gepflegten Wege. Ein Page kniet neben dem Kaiser in einem mit dem Anfangsbuchstaben des Augustus vielfach bestickten Kostüm und hält den reich gefütterten Hut. Auch die Sibylle unterscheidet sich wesentlich von der gut bürgerlichen Gestalt auf jenem früheren Gemälde in Frankfurt; sie scheint am Hofe wohlvertraut und ist von einigen eleganten Damen begleitet, die sich mit präziösen Gesten über das Wunder der Erscheinung unterhalten. Eine Genreszene beobachten wir im Hintergrund des Hofes: ein junger Fant in vornehmem Kostüm sitzt nonchalant auf dem Treppengeländer vor einem der Paläste und scheint sich mit einer Dienstmagd zu belustigen, die, in rotes Gewand und weiße Schürze gekleidet, den Eimer aus dem Brunnen zieht.

Für uns Heutige sind Bilder dieser Art besonders anziehend, da wir nicht gewohnt sind, bei den primitiven Meistern das Bewußtsein der eigenen Naivetät — ein Zeichen der eindringenden Renaissancebildung — zu finden. Wenn Jan Mostaert biblische und legendäre Geschichten als farbenbunte Bilder des Hofes in seiner Umgebung sah, so geschah dies weniger, weil er ein naiv religiöses

Empfinden gehabt und darum die alten Erzählungen in die Sprache seiner Zeit übersetzt hätte — wie man wohl geneigt sein könnte anzunehmen — als vielmehr deshalb, weil es ihm mehr zusagte, das Treiben eines Hofes zu studieren als über den Gehalt der dargestellten Geschichten nachzudenken. Auch bei den großen älteren Meistern, bei Rogier, Bouts oder Geertgen beobachten wir zeitgenössische Kostüme, aber nur die Nebenfiguren sind damit ausgestattet und gegenüber dem idealen Gehalt der Darstellung ist alles Zeitgemäße nebensächlich. Je genauer wir in der fortschreitenden Entwicklung die Mode des Tages nachgeahmt finden, desto mehr entfernt sich der religiöse Inhalt von der einfach schlichten Auffassung der älteren Zeit. Dies läßt sich noch deutlicher bei Jacob Cornelisz beobachten, der als der letzte unter dem Einfluß Geertgens stehende Meister bezeichnet werden kann.

F. JACOB CORNELISZ.

Obgleich Jacob Cornelisz etwa gleichaltrig mit Jan Mostaert war, erscheint er als der volkstümlichere Meister vorgeschrittener als der konservative Hofkünstler. Jugendwerke von ihm sind uns nicht bekannt, doch scheinen die vier Kreuzigungsdarstellungen im Rijksmuseum in Amsterdam, im erzbischöflichen Museum in Utrecht, in der Sammlung Johnson in Philadelphia und in der Liechtensteingalerie in Wien seiner früheren Zeit anzugehören und sind wohl nicht lange nach 1500 entstanden. Wie schon angedeutet, ist der Zusammenhang der Kompositionen mit denen des Meisters der Luciamarter so ausgesprochen, daß man Jacob Cornelisz als den Schüler dieses Künstlers ansprechen muß. Die Beziehung zu Geertgen ist also wohl indirekter Art; wirkt aber gleichwohl noch deutlich nach, nicht nur in diesen Gemälden, sondern im ganzen Lebenswerk des Künstlers. Die kindlichen Typen mit den ovalen Gesichtern in jenen Kreuzigungsbildern, die Profile mit den kurzen aufgestülpten Nasen, die waldigen Gründe mit den bunten Figürchen in gespreizten Stellungen, die warm bräunlichen Fleischtöne und die vielfach vorkommenden roten Kostüme sind von Geertgen abgeleitet. Aus dem Geist seiner Schulung scheint aber auch der Sinn des Künstlers für den Humor der Kinder, wie er sich so grotesk in dem Neapeler Altarwerk von 1512 oder in den Madonnenbildern in Antwerpen und Berlin äußert, herzukommen. Schließlich ist uns auch die Freude an naiv erzählten Episoden im



Abb. 19. Jacob Cornelisz, Calvarienberg.
Sammlung J. G. Johnson, Philadelphia.

Hintergrund der Bilder und der romantische Zug, mit dem die jugendlichen Heiligen ausgestattet werden, nicht mehr neu. Der wesentliche Unterschied gegenüber dem älteren Künstler liegt in dem Fortschritt der Zeit. An Stelle einer auf wenige Figuren konzentrierten Darstellung tritt jetzt die Massenkombination. Der ganze Vordergrund wird mit Gestalten gefüllt und auch der übrige Raum wird nach der Tiefe zu vorzüglich durch Figuren gebildet. An Stelle einer dramatisch zugespitzten Handlung gibt es Aktionen von Menschenmengen, unter denen die Hauptfigur oft kaum herauszufinden ist. Diese Gestaltung, die vielleicht ein größeres formales Können, aber nicht ein gleich intensives Empfinden wie die frühere

Kompositionsart verlangte, finden wir bei allen, unter den Einfluß der Renaissance geratenden niederländischen Meistern; sie gehört einer neuen Zeit an, mit der wir uns hier nicht mehr zu beschäftigen haben.

Seit dem Anfang des sechzehnten Jahrhunderts hatte die Haarlemer Schule ihre einzigartige Stellung in Holland verloren. Die Schüler Geertgens hatten noch in der Ausgestaltung des Beiwerkes, in der Schilderung von anmutigen Anekdoten Bedeutendes geleistet und das Genre weiterentwickelt; in allen übrigen Gebieten, im Bildnis, in der Architektur und in der Landschaft waren sie eher rückschrittlich gegenüber Geertgen. Die Meister aber, die andere Städte zu selbständigen Kunstzentren machten, scheinen von Haarlem ihren Ausgangspunkt genommen zu haben: Jacob Cornelisz war, wie wir sahen, der Schüler jenes Meisters der Luciamarter, Jan Scoorel der des Willem Cornelisz, der wahrscheinlich identisch mit dem Meister von Alkmaar ist, und auch der erste große Leidener Maler Cornelis Engelbrechtsz berührt sich in seinen Anfängen, wie in der Anna selbdritt im Rijksmuseum in Amsterdam, mit der Haarlemer Kunst.

SATIRISCHE DARSTELLUNGEN DES QUENTIN METSYS

Quentin Metsys verhält sich zu Dürer etwa wie Erasmus zu Luther — ein aristokratischer, jeden Reiz empfindender Intellekt neben einem Mann von primitiv herber Rauheit, der schlicht und ernst gesinnt aus tiefstem Innern mit dem Volke fühlt, das er verkörpert. Während es im Kopf starker, aus den unteren Schichten aufsteigender Männer von einfach großartigen Gedanken über einen neuen Glauben gährt und die Massen ihr Leben für diese Ideale einsetzen, läßt abseits davon eine bis zum Äußersten verfeinerte Zivilisation der höheren Stände anmutige Blumen einer durch jede Erfahrung und jedes Wissen gereiften Kunst erblühen, die selbstgefällig, zierlich und beinahe an das Gezierte streifend mit den Formen spielt. Der Geist dieser Kultur, der fast alle niederländischen und niederrheinischen Künstler erfaßte, offenbart sich verschieden je nach dem Temperament des Künstlers und dem Charakter seines Volksstammes. Weich und lebenswürdig bei den Kölner Malern, dem Meister des heiligen Bartholomäus und dem Meister von Sankt Severin, härter und eckiger bei den Holländern Lucas van Leiden und Cornelis Engelbrechtsz, lebhafter und extravaganter bei den Flamen, verrät er sich überall durch dasselbe Bemühen, eine möglichst große Feinfühligkeit und eine raffinierte Eleganz auszudrücken.

Mehr als irgendeinen andren scheint dieser Geist Quentin Metsys zu beherrschen. Fein schillernde, ineinander verschmelzende

Töne umhüllen das nervöse Spiel in Physiognomie und Geberde seiner ätherischen Personen. Frauen, göttlich zart, mit Mandeläugen und langen, schlanken Fingern leben ein mystisches Leben inmitten von gläsernen durchsichtigen Säulen und Teppichen mit exotischen Wirkereien; durchscheinende Schleier flechten sich durch die Haare, funkelnde Geschmeide schlingen sich um Busen und Pulse, Goldzierate und Schnitzereien erhöhen den Glanz der Trone und Baldachine. Die Männer treten vornehm auf; ihre zusammengepreßten Lippen drücken Intelligenz, ihre Geberden Bewußtsein eigener Größe aus. Sie verstehen weise zu reden, sich stolz zu benehmen. — Um so seltsamer berührt es, in dieser gewählten Gesellschaft plötzlich wilde plumpe Gesellen mit hängenden Nasen und breiten Mäulern auftauchen zu sehen, die alle Harmonie zu zerstören scheinen. Dieser erschreckende Kontrast bezweckt jedoch eine wohltuende Wirkung: ungeschlachte flämische Heftigkeit kühlt hier mit einem Schlag die mit überhitzter Empfindsamkeit gefüllte Atmosphäre. Freilich ist die Gegenwirkung im Innern des schaffenden Künstlers so heftig, daß er jetzt ebensoweit in der Richtung zur Karikatur geht wie zuvor in der zum Sentimentalen.

Man hat des öfteren mit Recht Quentin Metsys mit Leonardo da Vinci verglichen. Auch bei ihm sind die Umrisse durch hauchzarte Übergänge verwischt; auch er malt weich in weich; auch er empfindet dasselbe Vergnügen, seinen Figuren, selbst mit Verweichlichung des Mannestypus, eine weibliche Zartheit zu geben; auch bei ihm endlich besteht die Gegenwirkung in der Darstellung von Schreckgestalten. Aber während Leonardo als Italiener eine angeborene Vornehmheit besaß und das Maß in allen Dingen seiner Natur entsprach, hatte Quentin Metsys Mühe, sich das Eine anzueignen und verlor darum oft das Gefühl für das Andere.

Der nordische Künstler hat übrigens die Werke des Südländers gekannt. Das sieht man aus einigen Zeichnungen in den Uffizien zu Florenz, die dort unter dem Namen Pieter Breughels des Älteren gehen, doch viel eher von Quentin Metsys herrühren (Abb. 1 u. 2). Diese Blätter verdienen um so mehr Beachtung, als sie die ausführliche Darstellung der Widersprüche sind, die im Wesen des Antwerpener Künstlers lagen. Es könnten Studien zu einer Kirmeß mit tanzenden und zechenden Bauern sein, ein Bild, das einen unbeschreiblich grotesken Anblick gewährt haben muß. Ein kahlköpfiger Alter, ohne Bart, mißgestaltet, mit übergroßem Kopfe, mit stockdürren



Abb. 1. Quentin Metsys, Zeichnung. Uffizi, Florenz.

Beinen tanzt, ein satanisches Lachen auf den Lippen (Abb. 1); ein anderer, der mit ausgestreckten Händen flieht, wirft die Schöße in die Luft; ein dritter, der wie ein alter Weinzapf aussieht, hippelt mit aufgekrepelten Ärmeln trunken hin und her. Ein abscheuliches Trio von Alten ergibt sich dem Wein; die schrecklich lange Nase des einen taucht in dem Naß eines Bechers unter, den er mit unsagbarer Lust leert; die beiden anderen, von denen der stehende einen Krug hält, während der zweite am Boden kauert, bemühen sich, ihm mit bizarren Grimassen den Becher wegzuz-



Abb. 2. Quentin Metsys, Zeichnung.

Uffizi, Florenz.

nehmen (Abb. 2). Auf einem fünften Blatte drischt ein Alter mit Stockhieben auf einen am Boden liegenden Mann los, der nur mit einem engen Überwurf und einer Lendenbinde gekleidet ist. — Diese Blätter erzählen von einem merkwürdigen Geisteszustand. Welcher Widerspruch zwischen diesen Grimassen und den künstlich verdrehten Geberden, zwischen diesen groben Umrissen und der nervösen Strichführung, die zitternd jedem Haare und jeder Runzel nachfolgt! Ein Widerspruch, der sich auch in anderen Darstellungen des Künstlers findet, etwa in jenem grotesken Paar (auf einer

der Gräfin Pourtalés in Paris gehörenden Tafel, Abb. 3), das aus einer raffiniert und präziös sich benehmenden hübschen Dirne und einem plump zufahrenden, abschreckenden Alten besteht, oder in der Anbetung der Könige (früher in der Sammlung R. Kann in Paris, jetzt im Metropolitan Museum in New York), die eine zartgebildete Madonna neben einem gräulich alten König, ein winzig gebildetes Kind mit kleinen, feinen Zügen und wieder ein Gefolge mit fratzenhaften, grobschlächtigen Gesichtern zeigt. Dies sind Schilderungen im Sinn der Satirik des Erasmus, von anderem Geiste als die Ausbrüche eines bürgerlich gesunden Humors bei Dürer oder bei Luther.

Bekanntlich kam Dürer mit der verfeinerten Welt Antwerpens in persönliche Berührung. Er hat den großen Gelehrten von Rotterdam abgezeichnet, wie er mit spitzer Feder an einer kniffligen Arbeit schreibt, und erhielt von Erasmus zur Belohnung eine spanische Mantilla. Er hat auch „Meister Quentin“ in seinem Haus besucht, und man mag sich vorstellen, wie er seine knochigen Finger in die nervöse Hand des schwächtigen Antwerpner Malers legte, wie er über die vornehme Ausstattung des Ateliers gestaunt haben mag. In seinem Tagebuch drückt Dürer seine Verwunderung über die Einrichtung des Zunfthauses der Maler Antwerpens aus, über das Silberzeug und die ausgesuchten Gerichte, die man dort aufsticht, und nach seinem Besuche der St. Michaelsabtei ruft er aus: „In Antwerpen spart man an derlei Dingen nicht; denn dorten haben sie Geldes genug.“ Merkwürdig berührt es, wenn er an einer Stelle anmerkt, die Maler und Schreiner von Antwerpen hätten zum Einzug Karls V. einen Triumphbogen für 4000 Gulden errichtet, und unmittelbar darauf zwischen seinen kleinen Einnahmen den Verkauf von sechzehn Stichen der „kleinen Passion“ zu je vier Gulden notiert.

Man darf sich kaum wundern, daß der eindruckshungrige Deutsche in Antwerpen künstlerischen Einflüssen unterlag, aus denen er Gewinn zog. So berührt sich der heilige Hieronymus von Dürer, jetzt im Museum in Lissabon, mit der Auffassung des Metsys. Im allgemeinen hält man Dürer für den Inspirierenden und tatsächlich sind die mehr oder weniger genauen niederländischen Kopien seines Bildes, das mehrere Jahre in Antwerpen blieb, zahlreich. Besonders in den Ateliers, aus denen die Künstlergruppe des sogenannten Herri met de Bles hervorging, und in anderen, die mit dem Meister des Todes Mariä in Berührung standen, fertigte man häufige Varianten



Abb. 3. Quentin Metsys, Verführung.

Sammlung Pourtales, Paris.

der Komposition Dürers an¹. Trotzdem dürfte der ursprünglich Gebende Quentin Metsys gewesen sein. Von den Geldwechslern dieses Meisters im Louvre, die vor Dürers Aufenthalt in Antwerpen entstanden, bis zu dem Halbfigurenbild des heiligen Hieronymus ist nur ein kleiner Schritt. Ein Original der Komposition des Metsys ist zwar bisher nicht bekannt geworden, aber wohl gibt es von seinen Nachfolgern Marinus van Roymerswaele, Jan van Hemessen und anderen, Darstellungen des Heiligen in halber Figur im Zimmer und im Freien, die seiner Auffassung viel näher stehen als der Dürers.

Wie dem auch sei, ob Dürer oder Metsys der Gebende war, gerade in der Darstellung, in der sich die Künstler äußerlich nahe kommen, zeigt sich am deutlichsten ihr anders gearteter Charakter. Man vergleiche nur Dürers Gemälde in Lissabon und ein kürzlich wiedergefundenes, von Friedländer bestimmtes

¹ Um einige von den Dutzenden von Beispielen zu geben, erwähne ich die Gemälde in Karlsruhe, Schleißheim, in Genua (Palazzo Bianco), in den Uffizien, in der Sammlung Johnson in Philadelphia, in der Dr. Stillwells in New York.



Abb. 4. Quentin Metsys, heiliger Hieronymus. Sammlung J. G. Johnson, Philadelphia.

Bild des Metsys in der Sammlung Herrn Johnsons in Philadelphia, das den heiligen Hieronymus in halber Figur vor einem landschaftlichen Hintergrund darstellt (Abb. 4). Dürer schildert einen leidenschaftlich forschenden Gelehrten, der um die Erkenntnis der Wahrheit ringt, einen finsternen Asketen mit fast wildem, starrenden Blick, der die Welt der Gedanken mit zusammengefaßtem Willen zu durchdringen sucht. Er hat die Überzeugung von der Nichtig-

keit alles Daseins gewonnen und sucht sie anderen mit dem bestimmten Hinweis auf den Totenschädel aufzudrängen. Bei Quentin Metsys sehen wir einen friedlichen Mönch, der in ein sanftes Gebet versunken ist, halb schmerzlich, halb schwärmerisch verklärt sich dem Mysterium der Religion hingibt und sich ergeben, doch nicht ganz freudlos mit der Welt abgefunden hat. Bei Dürer tritt jede Linie, jede Einzelheit klar und scharf wie der Wille des Heiligen hervor, bei Metsys verliert sich alles in weichen Formen, in mystische Dämmerung, aus der nur das tiefe Rot des Mantels des Heiligen und der blasse Ton des letzten Abendscheines am Himmel aufleuchtet. Metsys ist weniger kraftvoll, aber raffinierter in der Schilderung psychologischer Nuancen, und darum dem Empfinden unserer Zeit, dem diese Zwischentöne der Seele willkommen sind, besonders gemäß. Keiner unter den älteren Niederländern gibt sich mit soviel Lust den träumerisch, mystischen Sensationen, den seltenen Genüssen der Linie und Farbe hin. Keiner verstand es wie er, einen mächtigen Glanz von Tönen unter einem feinen Nebelschleier hervorleuchten zu lassen, das zitternde Leben in der Oberfläche zu malen, so daß wir das Blut in den Adern rollen sehen, daß wir vom leicht geöffneten Mund den Atem hauchen fühlen, daß wir die Bewegung der Lippen spüren, das Zittern der Nasenflügel und das Zucken der Nerven in den Fingerspitzen.

REMBRANDT AUF DER LATEINSCHULE

In Biographien Rembrandts wird der Schul- und Universitätsbesuch mit wenigen, meist nicht zutreffenden Worten abgehandelt. Es könnte ja unwesentlich erscheinen, auf welchen Schulbänken sich der junge Künstler gelangweilt habe. Denn mit seinem einseitig veranlagten Kopf setzte er bald durch, daß er der Kunst nachgehen durfte. Kaum länger als ein Jahr wird er auf der Universität gewesen sein, dann trat er bei einem Maler in die Lehre. Aber wenn es nur dieser kurze Aufenthalt auf der Akademie in Leiden gewesen wäre, durch den er mit der humanistischen Bildung seiner Zeit in Berührung kam! Da Rembrandt mit vierzehn Jahren immatrikuliert ist, neigt man zu der Annahme, die Inskription bedeute die Aufnahme an der Lateinschule. So spricht man von einem kurzen Besuch der „Lateinschule der Universität“, obgleich Lateinschule und Akademie nicht in Zusammenhang standen. Oder man sagt unrichtig: „die Eltern nahmen den Knaben aus der Lateinschule“, während wir mit Bestimmtheit sagen dürfen, daß er das Gymnasium von Anfang bis zu Ende durchlief. Er hat danach sieben Jahre — rechnen wir etwa noch ein Jahr auf der Universität — acht Jahre lang die Erziehung genossen, die einem beginnenden Gelehrten zukam.

Denn zur Lateinschule wurden nur Knaben geschickt, deren Anlage nach Urteil der Eltern auf Gelehrsamkeit deutete. So erklärt sich, daß die Kinder früher auf das Gymnasium kamen

als heute. Es war im Alter von sieben Jahren. Die Zahl Sieben war ja den Humanisten noch bedeutungsvoll. Sieben Jahre soll der angehende Humanist spielen, hieß es nach Erasmus, sieben Jahre soll er die Schule und sieben Jahre die Universität besuchen. So stimmt die Rechnung, wenn Rembrandt vierzehnjährig aus der Lateinschule kam. Wenn des Künstlers Eltern, wie beglaubigt ist, den Knaben zum Gelehrten erziehen lassen wollten, so muß sich bei diesem schon früh eine bedeutende geistige Anlage gezeigt haben, mag auch der Vater noch nicht erkannt haben, in welcher Richtung sie wies. Zum Schaden Rembrandts war es wohl nicht, daß er erst in deutlich vorgeschriebene Bahnen geleitet wurde.

Geniale Meister, die sich instinktiv zu Vertretern einer Kultur herausbilden, bedürfen einer verstandesmäßig gewonnenen Grundlage des Wissens, auf der ihre mächtige Phantasie vielfältig aufbauen kann. Es soll damit nicht gesagt sein, daß sie notwendig Aristokraten sein müßten wie Rubens oder Velazquez, die dauernd von Bildungsmöglichkeiten umringt sind. Es können von Hause aus einfache Leute sein wie Dürer oder Michelangelo, wenn ihnen nur einmal die neue geistige Kultur ihrer Zeit in einem vielleicht kleinen Kreis von Vertretern bedeutsam vor Augen tritt. Dann werden sie das gebotene Material mit umfassendem Verständnis aufgreifen und das Wesentliche in ihre, nicht in Worte gefaßte, doch im Bilde festgelegte Weltanschauung verarbeiten.

Unter allen großen Künstlern gilt Rembrandt im allgemeinen Urteil wohl als der am wenigsten gebildete. Gewiß wird ihm immer ein einfach schwerfälliges Wesen zu eigen gewesen sein. Aber die Entwicklung seines Lebens ging dahin, aus dem Müllersohn einen innerlich und äußerlich fertigen Menschen zu machen. Die zwanzig Jahre, die er in Amsterdam in Ruhm und Reichtum lebte, können nicht ohne Einfluß auf sein Wesen geblieben sein. Zu seiner Bildung muß aber auch die Erziehung in der Jugend beigetragen haben.

In einer Geschichte der Leidener Lateinschule wird über eine Schulverordnung berichtet, die bald nach dem Besuch Rembrandts zur Geltung kam. Da sie offenbar nicht verändern, nur formulieren sollte, so läßt sich daraus entnehmen, welche Lern- und Lesebücher der Knabe benutzte. Sie lehrt auch, und dies ist wesentlicher, den Geist der Erziehung kennen. Die lateinische Schule in Leiden war im Jahre 1600 von der Stadt neu erbaut worden für „Gottesfurcht, Sprachen und freie Künste“, wie über

dem Eingang des noch erhaltenen Gebäudes steht. In dem Jahre, als Rembrandt eintrat, wurde ein Anbau für den Rektor und die Internaten — zu welchen der Knabe sicher nicht gehörte — gemacht, dessen zierliches Portal¹ eine Pallas Athene mit dem nicht eben geistreichen Spruch „Pallas is veilig (sicher) door haar schild“ und zwei Wappenlöwen schmückten. Die Schule hatte sechs Schulräume für die sechs Klassen von Sexta bis Prima, von denen nur die letzte (Unter- und Oberprima) zweigeteilt war.

Der Name „Lateinsche school“ deutet an, daß die Kenntnis des Lateinischen, der Weltsprache der damaligen Gelehrten, vor allem Ziel der Bildung war. Sie sollte, wenn möglich, von den Knaben als Umgangssprache geübt werden. Neben der Grammatik erhielten die Sextaner gleich ein Buch mit lateinischen Gesprächen von Cordier und eine von Erasmus von Rotterdam gefertigte Anleitung mit Ausdrücken, die man für das tägliche Leben gebraucht. Von Quinta an wurde zwei Stunden in der Woche über scholastische Spitzfindigkeiten disputiert „pro victoria loci“, d. h. um einen besseren Platz. In den oberen Klassen lernte man frei vortragen und schrieb lateinische Aufsätze nach selbstgewähltem Thema. Jetzt mußten die Schüler auch außerhalb der Schule Latein reden und sich gegenseitig beaufsichtigen, daß sie nicht in die Muttersprache verfielen. Es galt noch das alte humanistische Erziehungsideal; Männer von gewandter Lebensform sollten gebildet werden. Freilich verfuhr man äußerlich. Was man zu den freien Künsten rechnete, war kalligraphisch schnörkelreich schreiben, lateinische Briefe gewandt stilisieren, Hymnen und Oden in komplizierten Rhythmen anfertigen. Auf all das wurden Jahre hindurch lange Schulstunden verwendet. Daraus bildeten sich die Männer, die für die Unsterblichkeit berechnete Briefe wie lange Abhandlungen schrieben und ihre Bücher mit endlosen Gedichten einleiteten, über denen man den Zweck der Schrift vergaß. Wie es in der Schulordnung hieß: die Knaben sollten als gebildete Männer einen lateinischen Vers im Handumdrehen machen. Als Vorbedingung erschien eine umfassende Kenntnis der lateinischen Schriftsteller. In der Quinta beginnt man mit Briefen Ciceros, dessen Weisheit — vor allem die der Reden — die Knaben durch die ganze Schule hindurch begleitete. Dann folgen nacheinander Terenz, Ovids Tristia und Verwand-

¹ Dieses Portal ist jetzt im Rijksmuseum in Amsterdam aufgestellt.

lungen, Vergils *Bucolica*, die Fabeln des Äsop, die Kommentare Cäsars, einzelne Gesänge der Äneide, Sallust, Livius, Curtius, Horaz und andere. Wie heute stand hinter dem Unterricht im Lateinischen der im Griechischen etwas zurück, wenn auch die Verordnung darauf wies, daß diese Sprache der Grund aller Weisheit sei und selbst Latein ohne sie nicht verstanden werden könne. In Quinta begannen die Knaben mit den griechischen Buchstaben, in der Quarta mit der Grammatik und mit Texten. Die beiden älteren großen Tragiker Äschylos und Sophokles hat Rembrandt nicht gelesen, wohl aber Euripides; weiter werden noch genannt Hesiod und Homer.

Die gelehrte Bildung sollte aber auch den Menschen beeinflussen. Man brachte den Knaben gute Manieren bei, nach unseren Begriffen freilich auf wunderliche Art: Rauheit und wildes Benehmen mußten die Schüler sich durch gegenseitige Anzeige abgewöhnen. Wie man sich dagegen zu benehmen habe, lehrten Musterbeispiele von höflichen lateinischen Redensarten, die zwar von Prüderie frei, aber nüchtern und abgeschmackt sind und sich im Munde von Kindern seltsam anhören. So hatten die Sextaner einer jungen Frau mit den Worten zu begegnen: „Gott gebe, daß du deinen Mann zum Vater eines schönen Kindes machst“. Einem, der niest, lernten sie auf Lateinisch zurufen: „Wohl bekomme es“ oder „Gott wende es zum besten“. Sittenbildenden Einfluß erhoffte man von den Distichen des Kato, den Sprüchen Solons und von einer Ethik des Waläus, in der die Sittenlehre des Aristoteles christlich umgebildet war. Hier deutet sich an, welchen Wert man der Erziehung zum Christentum beilegte. Es trat gleichberechtigt neben die Antike. Alles andere stand zurück. So lernte Rembrandt keine modernen Sprachen. Was sonst damals zur allgemeinen Bildung gehörte, wurde in Eile in der obersten Klasse erledigt: Da wurde etwas Philosophie vorgetragen — Logik verband sich mit dem lateinischen Unterricht — und höhere Mathematik, Geographie und ein wenig Geschichte, die sich nach der Kenntnis der Zeit nur auf Staatenentwicklung, vor allem auf die Bildung des römischen Staates bezogen haben kann.

Den Wert der Religion verkündete schon die Aufschrift über dem Eingang des Gymnasiums, welche die Schulordnung einleitend in diesem Sinne näher erläutert. Ein Aufruf an die Sextaner im Vorwort der ersten lateinischen Grammatik endete mit den Worten: „In Christus, den gids (Führer) der studiën, vaarwel!“ Im Grie-

chischen lernten die Knaben das Vaterunser im Urtext aufsagen und die Evangelien lesen. Die Schule begann und endigte mit gemeinsamen Gebet. Morgens wurde darnach noch ein Kapitel aus der Bibel verlesen. In den oberen Klassen sang man die Psalmen Davids, „damit sich die Knaben an die frommen Weisen gewöhnen sollten“. Die Kinder wurden ermahnt, Sonntags zweimal, vor- und nachmittags, in die Kirche zu gehen, und mußten in der Schule berichten, was sie aus der Predigt behalten hatten. Erstaunlich früh, in der Sekunda, wurde der Heidelberger Katechismus und im Anschluß daran Dogmatik durchgenommen. Den Abschluß der kirchlichen Erziehung bildeten in Prima Disputationen über ketzerische Ansichten.

Über die Universitätszeit Rembrandts, die dem Besuch des Gymnasiums folgte, läßt sich wenig aussagen, da wir nicht wissen, wie lange sie dauerte. Der Künstler ist als studiosus litterarum eingeschrieben und hörte danach die Vorlesungen der Professoren einer propädeutischen Fakultät, die eine Vorstufe für die drei Hauptfakultäten bildete. Wie das Alter zahlreicher Studenten schon annehmen läßt (14—16 Jahre), unterschied sich die Lehrtätigkeit nicht wesentlich von einem Schulunterricht. Rembrandt wird seine Kenntnis der lateinischen Grammatik und Schriftsteller noch erweitert, Dogmengeschichte und christliche Kirchenlehre gehört haben. Vielleicht lernte er nun auch hebräisch, das er, wie Inschriften auf seinen Bildern ergeben, einigermaßen verstand.

Die Schul- und Universitätsbildung hinterließ dauernde Spuren in der Anschauung des Künstlers. Kamen doch auch zu seiner Zeit Kenntnisse in der humanistischen und christlichen Gelehrsamkeit mehr zur Anwendung im Leben als heute. In Leiden hörte selbst der gemeine Mann gern dem Kampf der Gelehrten um kritische Streitfragen zu und der Kleinbürger suchte sich, wie heute noch in Holland, selbst ein Urteil über dogmatische Differenzen zu bilden. Soweit sich Rembrandts geistige Anschauung aus den Werken und den Urkunden fassen läßt, kann man sagen, daß ihm das römische Altertum mehr galt als das griechische, wie in der Schule Latein den Vorrang vor dem Griechischen hatte. Seine Kenntnis des Latein kommt auf gelegentlichen Inschriften seiner Gemälde und seiner Porträtstudien zum Ausdruck. Daß er später gerne in die ihm bekannten Schriftsteller sah, wird nach einer Reihe von Darstellungen, vor allem nach Ovid, Livius und Cicero wahrscheinlich. Wie seine Bibelillustrationen entsprechen sie so getreu

dem Text, daß es kaum denkbar ist, er habe nur aus der Erinnerung geschöpft oder Werke von älteren Künstlern benutzt.

Baldinucci erzählt, daß Rembrandt in dem Hause eines zum Magistrat gehörigen Kaufmanns zahlreiche Bilder aus Ovid in Ölfarbe auf die Mauer gemalt habe. Ob die Angabe richtig ist, bleibt unentschieden. Die noch erhaltenen Zeichnungen und Gemälde mit Darstellungen aus Ovid lassen sich wohl nicht mit ihr in Zusammenhang bringen, da sie aus verschiedenen Perioden des Künstlers stammen. Ich stelle die Werke kurz zusammen:

1. Die Geschichte der Io. Rembrandt hat drei Momente des bekannten Mythos wiedergegeben: Auf einer Zeichnung in Berlin und einer im Viktoria und Albert-Museum in London¹ führt Juno die verwandelte Io dem Argus zu. Zwei Blätter, das eine bei L. Bonnat, das andere bei W. Gay in Paris, zeigen, wie Merkur den Wächter durch Flötenspiel einschläfert. Eine fünfte, in der Sammlung J. C. Robinson in London, und eine sechste in der Albertina geben die Enthauptung des Argus wieder.

2. In der Darstellung des Fehltrittes der Kallisto auf einem Gemälde in Anholt bemühte sich Rembrandt auf drastische Weise den Worten des Dichters gerecht zu werden:

„Wenn sie nicht Jungfrau war, an mancherlei Zeichen bemerkte Leicht Diana die Schuld; man sagt, es bemerkten die Nymphen.“ Auf dem Bild ist zugleich die Szene zwischen Diana und Aktäon angebracht.

3. Das Bild mit dem Raub der Europa im Besitz Herrn Kappels in Berlin gibt den Augenblick wieder, in dem der in den Stier verwandelte Gott leise vom Land schleicht „erst den täuschenden Schritt in der vordersten Welle benetzend“; in dem Europa „zurück zum verlassenem Ufer schauet, rechts ein Horn in der Hand und die Linke dem Rücken aufgelehnt; und es flattern gewölbt vom Winde die Kleider“. Die Haltung der Hände ist, soviel ich sehe, von keinem anderen Künstler so genau dem Text entsprechend gewählt (Abb. 2).

4. Diana und Aktäon. Um 1630 hat Rembrandt die Einzelgestalt der Diana gemalt und radiert, wie sie die Füße ins Wasser gestellt hat und sich erschreckt nach dem nicht mehr sichtbaren Aktäon umsieht. In dem obengenannten fünf Jahre später entstandenen Bild

¹ Die hier und im folgenden erwähnten Zeichnungen sind von C. Hofstede de Groot in seinem Katalog der Handzeichnungen Rembrandts, Haarlem 1906, beschrieben.

in Anholt bezieht sich der Künstler unmittelbar auf den Dichter. Diana ist von zahlreichen Nymphen begleitet und spritzt das Wasser nach dem verwegenen Jäger, an dessen Kopf sich schon die Verwandlung vollzieht. Die Zeitgenossen Rembrandts müssen wohl die getreue Anlehnung an den Text erkannt haben. Ein Stich nach der Hauptgruppe des Gemäldes wurde 1677 als Illustration zu einer Brüsseler Ausgabe des Ovid verwandt. — Noch in zwei Zeichnungen greift der Künstler auf denselben Stoff zurück: die eine im Louvre, die andere, aus den sechziger Jahren, in Dresden. Auf der letztgenannten suchen die Nymphen nach der Angabe des Textes dichtgedrängt die Göttin vor den neugierigen Blicken zu decken.

5. Wie sich Narziß im Wasser spiegelt, hat Rembrandt auf ein Blatt in Lille gezeichnet. Die mythologische Darstellung in Amsterdam, die eine Zeitlang, aber sicher mit Unrecht, Narziß hieß — in der sich spiegelnden Gestalt ist eine junge Frau zu erkennen — wird jetzt nicht mehr für echt gehalten.

6. Die Geschichte von Pyramus und Thisbe, die Rembrandts großer Geistesverwandter Shakespeare einige Jahrzehnte zuvor umgedichtet hatte, regte auch den bildenden Künstler an. In Berlin befinden sich allein drei Zeichnungen aus der Schlußszene der Liebestragödie. Dazu kommt noch je ein Blatt in Amsterdam, in München und in Dresden. Auf dem einen Berliner Entwurf betrachtet Thisbe den toten Pyramus mit mitleidigem Blick. Auf dem Amsterdamer schlägt sie voll Schmerz über den Anblick die Hände zusammen. Besorgt umfaßt sie sein Haupt auf der zweiten Darstellung in Berlin. Dem Gang der Erzählung nach folgt die Zeichnung der Sammlung Friedrich August II. in Dresden: Thisbe zieht den Dolch aus der Brust des Geliebten. Endlich das dritte Berliner und das Münchener Exemplar: Thisbe ersticht sich mit dem Dolch des Pyramus.

7. Eine um 1632 entstandene Darstellung mit der Einzelgestalt der Andromeda ist vor einiger Zeit von A. Bredius aufgefunden und erworben worden. Das Bild scheint an der einen Seite verkürzt zu sein, obgleich man sich nicht wohl vorstellen kann, wie noch ein Perseus angebracht gewesen sein könnte.

8. Aus der Geschichte der Ceres hat der Künstler zwei Episoden gewählt. Einmal den Raub der Proserpina: das Gemälde im Berliner Museum. Mit der Wildheit der Jugend, aber zugleich umsichtig den Text beachtend, erzählt Rembrandt von der rasen-



Abb. 1. Rembrandt, Raub der Proserpina.
Kaiser Friedrich-Museum, Berlin.

den Fahrt Plutos, schildert, wie die Blumen, die Proserpina in Körbe und in den Schoß des Gewandes gefüllt hat, „aus gleitendem Rock herabsinken“, wie die Freundinnen sie krampfhaft am langen Gewand fassen, wie die Erschrockene verzweifelt nach der Mutter ruft, wie die dunklen Rosse den Wagen in den tief-flutenden See, Pergus genannt, bei Hennas Mauern zerren (Abb. 1). Die zweite Episode ist auf einem in den fünfziger Jahren entstandenen Blatt mit drei ruhig nebeneinanderstehenden Figuren dargestellt: die Göttin mit einer Fackel in der Hand löscht ihren Durst, während die Frau sich verwundert nach dem Knaben umsieht, welcher Ceres verspottet.

9. Eine Zeichnung in Berlin, die einen an einen Baum gebundenen nackten Mann mit verzweifelt nach oben gewandtem Blick zeigt, könnte eher einen Marsyas als, wie man angenommen hat, einen Prometheus darstellen.

10. Welche Unterweltszene auf einer Zeichnung in München wiedergegeben ist, ist noch nicht erklärt worden: Schatten flehen vor Pluto und Proserpina; vorn wacht Cerberus; eine Frau führt einen Krieger zu einer anderen männlichen Gestalt. Verwandte Geschichten erzählt Ovid bei Orpheus und Eurydike so wie bei Ino und Athamas.

11. Mehrmals hat Rembrandt den Besuch Jupiters und Merkurs

bei Philemon und Baucis gezeichnet. Diese Blätter in Berlin und in Amsterdam sind Vorstudien zu dem Gemälde vom Ende der fünfziger Jahre im Besitz Herrn Otto H. Kahn's in New York, die den Künstler noch auf der Suche zeigen nach dem für die Darstellung geeignetsten Moment. Er schildert erst Philemon und Baucis beim Herrichten des Mahles — Philemon sucht die Gans zu packen und stürzt dabei zu Boden —, dann entschließt er sich den Augenblick darzustellen, in welchem die Götter sich zu erkennen geben: die beiden Alten knieen anbetend vor ihnen. Seine Vertrautheit mit der antiken Welt dokumentiert der Künstler dadurch, daß er in dieser Komposition Jupiter und Merkur halbliegend wiedergibt, daß er die heiligen Vögel bei ihnen anbringt und für den Kopf Jupiters offenbar eine Skulptur in der Art des Zeus von Otricoli benutzt.

12. Endlich fand Rembrandt auch Gefallen an der Geschichte von Vertumnus und Pomona, die zu seiner Zeit besonders häufig von Utrechter Meistern und von den Flamen dargestellt wurde. Die Darstellung Rembrandts ist uns in einer Zeichnung in Stockholm erhalten.

Neben den Verwandlungen Ovids benutzte Rembrandt einige Male Stellen aus den Geschichten des Livius. In mehreren Zeichnungen hat er von der Standhaftigkeit des Mucius Scävola erzählt, in anderen von der Liebesleidenschaft des Tarquinius, der Lucretia mit dem Dolch bedroht, als sie ihn zurückweist; in einer Zeichnung und in mehreren Gemälden schildert er den Tod der Lukretia. Ein Bild in Madrid ist eine Darstellung der sterbenden Sophoniba, der Gemahlin des Syphax und Tochter des Hasdrubal, der Massinissa den Giftbecher sandte. Selbst eine Stelle aus der achten Philippika des Cicero muß dem Künstler im Gedächtnis gewesen sein, als er auf einer Zeichnung in Rennes die Szene zwischen Antiochus und dem römischen Konsul wiedergab, die sonst in der holländischen Kunst ganz unbekannt ist. Zu der großen Komposition aus dem Jahre 1662 mit der Verschwörung des Claudius Civilis, deren Stoff den Annalen des Tacitus entnommen ist, kam dem Künstler die Anregung von außen, da er im Auftrag der Stadt Amsterdam arbeitete. Das gleiche läßt sich wohl von der umfangreichen Darstellung im Besitz Sedelmeyers in Paris sagen. Nach Livius oder Valerius Maximus ist hier die Szene geschildert, wie Suessa seinem Vater Quintus Fabius Maximus befiehlt vom Pferde zu steigen. Bei einer anderen Gruppe von

Illustrationen zu Geschichten aus dem römischen Altertum ist zwar der Gegenstand bekannt, aber ich vermag nicht sicher anzugeben, aus welchen Quellen Rembrandt seine Kenntnis schöpfte. Es sind dies eine Szene aus der Mythologie, Jupiter und Antiope, und eine andere aus der Geschichte der römischen Republik, Scipio und die spanische Braut, und endlich ein Vorgang aus der Periode des Untergangs des römischen Reiches, der blinde Belisar als Bettler am Wegesrand sitzend. Diese Darstellungen sind uns in Zeichnungen von der Hand Rembrandts erhalten. Ob die Radierung mit der Kleopatra, welche in dem Inventar Clement de Jonghes bald nach Rembrandts Tod erwähnt wird, verloren ging oder in einem der erhaltenen Werke erkannt werden muß, ist nicht mehr zu entscheiden.

Zuletzt bleiben noch einige Werke, die einzelne Gottheiten der Römer wiedergeben: Minerva bei friedlicher Beschäftigung in ihrem Studierzimmer, Bellona zum Kampfe gerüstet, Mars mit jugendlichem Feuerauge nach dem Gegner spähend. An einer Juno, die uns nicht erhalten ist, arbeitete der Künstler in den letzten Jahren.

Gegenüber dieser beträchtlichen Zahl von Darstellungen, zu denen Rembrandt die Anregungen von römischen Autoren erhielt, verschwinden die, welche den griechischen Schriftstellern entnommen sind. Die wenig glückliche Radierung mit Jupiter und Danae und das bekannte und umfangreiche Gemälde mit antikischem Gegenstand, der Ganymed in der Dresdener Galerie sind in der Zeit entstanden, in welcher den Künstler das Altertum am meisten beschäftigte, im Anfang und in der Mitte der dreißiger Jahre. Aus dieser Zeit ist uns auch eine griechische Inschrift auf einem Gemälde erhalten, der Anfang des Thessalonicherbriefes auf der Darstellung des Paulus in der Gemäldegalerie in Bremen, welchen der Künstler wohl aus dem griechischen Neuen Testament, das er noch von der Schule her besaß, abschrieb. Als er sich in späten Jahren mit Homer abgab, bestimmte ihn wohl mehr die phantastische Vorstellung von dem großen Menschen und Poeten als wie früher die Freude an originellen Erzählungen. Er besaß ein Exemplar der bekannten Porträtbüste des griechischen Dichters und malte sich aus, wie der blinde Sänger dichtete — allein, nur wie der alte Goethe einen Schreiber bei sich, dem er diktierte, oder wie er seine Verse in der freien Natur in einem Kreis weiser Männer vortrug. Stellen aus der Odyssee und aus der Ilias müssen ihm im Gedächtnis

haften geblieben sein. Denn aus jener gab er die schöne Szene zwischen Achilles und Briseis wieder, die auch Rubens darstellte, aus dieser entnahm er die Erzählung von der Rache des Vulcan, der Venus und Mars im Netz fing und den Göttern zeigte. Vielleicht war es Jan Six, der den Künstler in den fünfziger Jahren mit dem Griechentum wieder in Berührung brachte. Denn jene Zeichnung mit Homer auf dem Parnaß vom Jahre 1652 ist ihm gewidmet und im Album Pandora der Familie Six eingeklebt. Und wenige Jahre zuvor radierte Rembrandt eine Illustration zu dem von Six verfaßten Trauerspiel Medea, von dem ein Exemplar auch in Rembrandts kleiner Bibliothek vorhanden war.

Wie an Shakespeare stellten auch an Rembrandt die Zeitgenossen nach zwei Seiten Anforderungen: Einmal sollte er moralisierend wirken und zum anderen sollte er Gestalten aus der Antike vorführen. Beiden großen Künstlern ist es nur in wenigen Fällen gelungen, das unkünstlerisch gestellte Problem befriedigend zu lösen. Bei Shakespeare erscheint es uns überflüssig, wenn uns am Ende seiner Dramen die Moral der Geschichte vorgehalten wird; es hindert einen reinen Genuß, wenn Szenen voll großen dichterischen Inhalts gefüllt sind mit Bildern aus der antiken Welt. Wie Rembrandts Allegorien, so gehören auch des Dichters Darstellungen nach der Antike nicht zu den Werken, die seine Kunst am schönsten zeigen. Stört bei jenen die didaktische Tendenz, so bei diesen das barock holländische Dekor, das schlecht zu einer Welt stimmt, die nach den Begriffen des modernen Menschen ebenmäßig und harmonisch gebildet sein sollte, sich aber in den Phantasien eines jungen eigensinnigen Nordländers nach dem Muster der eigenen Zeit malte. Auch sind uns der dargestellte Stoff, die Geschichten des griechischen und römischen Altertums, fremd geworden, fremder als einem gebildeten Holländer des siebzehnten Jahrhunderts. So wird uns der allgemein menschliche Gehalt, der in der Erzählung verborgen ist, nicht sofort begreiflich, nicht wie in gleicher Weise bei Motiven aus der biblischen Geschichte. An Stelle des Wissens ist bei dem modernen Menschen vielleicht etwas Besseres getreten, eine Vorstellung von dem künstlerischen Geist der Antike, und diese will sich wieder nicht mit der decken, welche jene Meister der Barockzeit besaßen.

Immerhin hat Rembrandt, der bestimmt war, alle künstlerischen und geistigen Bestrebungen seines Volkes in die reinste Form zu



Abb. 2. Rembrandt, Raub der Europa.

Sammlung M. Kappel, Berlin.

fassen, noch das Beste innerhalb der Grenzen seines Landes gegeben. Wie unerträglich sind die antikischen oder allegorischen Vorführungen anderer bedeutender Holländer seiner Zeit, die banale Allegorie auf das Neue Testament von Jan Vermeer, die grotesken Bilder Jan Steens mit dem Raub der Sabinerinnen oder der Enthaltensamkeit des Scipio, die leer wirkende Vulkanschmiede Metsus oder seine plumpe Allegorie auf die Gerechtigkeit oder auf den Glauben, der fast humoristische holländische Orpheus zwischen gezähmten Bestien von Paul Potter oder der unwahrscheinliche Argus des Adriaen van de Velde, um von den ungewollten Drollerien geringerer Meister zu schweigen! Freilich auch auf Rembrandts frühen Werken machen die Götter nur den Eindruck von kostümierten Holländern, um die bekannte Atelierstücke ausgebreitet sind. Aber im Lauf der Zeit entwickelt sich bei dem Künstler durch dauernden Umgang mit Kunstwerken anderer Völker das Verständnis für eine mehr historische Ausstattung seiner Szenen,

und da seine Typen gesetzmäßiger in den Verhältnissen werden, verringert sich der Abstand zwischen den zwei Welten, der antiken und der holländischen, die er vereinigen wollte. Wie echt römisch wirkt auf den naiven Beschauer der Triumph des Suessa, wo Liktoren neben dem Feldherrn marschieren und römische Insignien, ein Adler, eine Hand, Fahnen, Wappenzeichen ihm nachgetragen werden! Und wer dächte bei der Schilderung des greisen Homer zuerst daran, daß er von einem Holländer der Barockzeit geschaffen ist, wer spürt hier nicht sogleich den großen Künstler, der in einer allen Perioden verständlichen Sprache von einem Sänger aus alter Zeit erzählt? Wenn sich die größten unter den nordischen Künstlern gelegentlich mit dem Studium der Antike abgaben, obgleich sie doch fühlen mußten, daß ihnen das Eingehen auf die Ideale einer fremden Welt im ersten Augenblick mehr schaden als nützen werde, so taten sie es im richtigen Bewußtsein, daß die Kenntnis einer reineren Formensprache auf die Dauer nur anregend und klärend auf ihren eignen Stil wirken könne. Mit dem Verständnis für die Kunst anderer, vor allem südlicher Völker hing es zusammen, wenn die Gestalten Rembrandts aus denen einer kleinen holländischen Stadt zu solchen wurden, in welchen jeder das Beste des eigenen Wesens ausgesprochen zu sehen meint. —

Neben den Darstellungen aus der Antike erinnern noch einige Fragmente humanistischer Denkweise, die in Rembrandts Biographie auftauchen, an seine Schulbildung. Von der Kalligraphie, dem Versemachen und dem Disputieren reden einige wenige Urkunden. Der Künstler war mit einem der bekanntesten Amsterdamer Schreibe-künstler seiner Zeit, mit Coppenol, lange Jahre hindurch befreundet und hat ihn zweimal porträtiert. In dem Verzeichnis seiner Kunst-sammlungen wird eine Mappe mit vorzüglichen Kalligraphien erwähnt, die wohl aus der Feder dieses Freundes kamen. Rembrandt schrieb selbst eine Hand, der man die Schulung wohl ansieht. Man vergleiche dagegen die holperig ungeschickte Schrift seines Vaters oder seiner Mutter! Zwar schreibt der Künstler selbstherrlich gewählte feste Zeichen, aber er bringt gern Schnörkel bei langgezogenen Buchstaben an, liebt schwungvolle Anfangslettern und braucht eine ungewöhnlich schöne, ganz persönliche Einteilung des Schriftbogens. — Was uns in seinen Briefen als umständliche Ausdrucksweise erscheint, kann wohl seinerzeit als schöner Stil gegolten haben. Die Vorliebe für Gelegenheitsgedichte bei Rem-

brandts Zeitgenossen spricht lebhaft aus zahlreichen Lobgedichten auf Werke des Künstlers, die schon zu dessen Lebzeiten gemacht wurden. Es sind Verse von den einfachsten frischen Zweizeilern, wie dem, welchen Rembrandts Schüler Philips Koninck auf eine Landschaftszeichnung seines Lehrers schrieb:

„Dees tekeningh vertoont (zeigt) de buiten amstelkant (Ufer der Amstel)

Soo braaf getekent door heer Rembrants eygen hant“

bis zu den barocksten Reimkompositionen, in denen spitzfindige Redensarten über Verhältnis von Natur und Kunst in ausgeklügelte Rhythmen gebracht sind. Von dem Künstler selbst ist uns wenigstens ein kleiner, für seinen ehrliebenden Charakter bezeichnender Spruch erhalten, den er einem durchreisenden Deutschen aus Weimar 1634 ins Stammbuch schrieb:

„Een vroom gemoet (ein tapferes Gemüt)
Acht eer voor goed (achtet Ehre mehr als Gut).“

In Verskünsten der Art äußert sich ein Mühen um geistreiche Ausdrucksweise, das für den schriftlichen und mündlichen Verkehr der Gebildeten in Zeiten hoher künstlerischer Kultur charakteristisch ist. Als Beispiel sei an die Sonettendichtung in der italienischen Renaissance und den Dialog Shakespeares erinnert. Dieses Streben kam im Wortwechsel oder, wie man in Rembrandts gelehrtem Zeitalter sagte, im „Disputieren“ gewiß anmutiger zum Ausdruck als im Gelegenheitsgedicht, das unwesentliche Gedanken in komplizierte Formen faßte und für die Ewigkeit erhielt. Hoogstraaten, ein Schüler Rembrandts, erzählt uns, wie er und seine Ateliergenossen öfters mit ihrem Lehrmeister über theoretische Fragen disputierten. Diese Dialoge mögen im Geist jener lebhaft sprühenden Gesprächsweise gewesen sein. Es kam mehr auf die Kunst der Rede, auf pointierte blendende Antworten als auf Durchbildung des Gedankens an. Einer des Kreises, Carel Fabritius, fragt etwa: Wie läßt sich erkennen, ob ein junger Maler verspricht, tüchtig zu werden? Hoogstraaten antwortet: Daraus, daß er seinem Alter entsprechend nicht nur die Kunst zu lieben scheint, sondern auch in der Tat darin verliebt ist, die Reize der Natur abzubilden. Oder dieser fragt: Woraus kann man sehen, ob eine Geschichte gut dargestellt ist? Die Antwort lautet: Aus Kenntnis der Geschichte. Die Auskunft, die Rembrandt selbst seinem Schüler gibt, als er ihn unnötig mit

Fragen über verborgne Kunstgriffe belästigt, ist inhaltsreicher, aber Hoogstraaten führt sie vor allem um ihrer treffenden Form willen an: Richte dich danach, daß du gut anwendest, was du bereits weißt; so wirst du das, was dir jetzt noch verborgen ist, bald genug ergründen. Nichts scheint sprechender für den Einfluß humanistischer Bildung auf Rembrandt, der im Mittelpunkt dieses Kreises stand, als eine solche gewählt künstlerische Redeform, in der er sich noch in später Zeit erging.

Welche Bedeutung endlich die religiöse Anschauung, auf die in der Schule mit solcher Entschiedenheit hingewiesen wurde, für den Künstler hatte, braucht nicht mehr ausgeführt zu werden. Hier darf man kein Gewicht auf seine Schulbildung legen. Denn es handelt sich um den religiösen Grundzug im Wesen des Künstlers, der schon in ihm lag, ehe er zur Schule ging. Aber bedenkt man, daß der Knabe täglich mit der Bibel umgehen mußte — sogar zu Hause, wo sich seine Mutter gern in die Heilige Schrift vertiefte und vielleicht auch dem jungen Künstler vorlas, wenn er sie malte — so bleibt es bedeutungsvoll, daß Einflüsse von außen seinen Anlagen so merkwürdig entgegenkamen. Auch mag man sich wohl daran erinnern, daß Rembrandt in späterer Zeit gern den Psalmisten David wiedergab, dessen Lieder er in der Schule gesungen hatte, daß er auch selbst im Besitz einer Harfe war und die Wirkung von Gesang und Harfenspiel auf Sauls zornmütigen Sinn im Bilde ergreifend zu schildern gewußt hat.

Der Künstler hat sicher nicht mit Erbitterung der Gelehrtenlaufbahn den Rücken gewandt, als der Wille, Künstler zu werden, in ihm entschieden hatte. Sein Lebenswerk spricht davon, wie sich ihm mit der Zeit ein Nimbus um den Beruf des Humanisten bildete, dem er sich als Kind vielleicht halb mit eigenem Wunsch zugewandt hatte. Er gehörte später immer zu denen, die — so sagt ein Zeitgenosse — gern in Büchern suchten um zu finden, wie sie ihren Bildern ein wirklich historisches Gepräge geben könnten. Ja, im Grund muß ihm etwas wie wissenschaftlicher Sinn zu eigen gewesen sein. Das lehren wieder seine Kunstsammlungen. Sie umfassen, wie man weiß, bedeutende Erzeugnisse fast aller Länder und Zeiten vor ihm. Indem er ihren Wert durch vielfache Übernahme in eigene Kompositionen würdigt, beweist er einen historischen Gerechtigkeitssinn gegenüber der Kunst Anderer, den die Kunsthistoriker seiner Zeit — selbst Vasari und van Mander — nicht besaßen. Erst die neuere Wissenschaft kennt ein ähnlich

gerecht abwägendes Urteil. Unter den großen Künstlern aber steht Rembrandt mit der Vielseitigkeit seiner Kunstanschauung fast allein. Nur Rubens besaß noch den gleichen Weltblick in Fragen der Kunst. Doch scheint er als der ältere Künstler die holländischen Meister wenig beachtet zu haben, während Rembrandt auch den großen Flamen und seinen Kreis schätzte, deren Kunst der seinen doch so entgegengesetzt ist, daß manche Freunde des einen sich nur schwer vor dem anderen beugen. Auch äußerlich dokumentiert sich Rembrandts Verständnis für Gelehrsamkeit. Kein holländischer Künstler stellt mit so viel Freude und Mitgefühl den um Erkenntnis ringenden Weisen dar. Rembrandt schuf von ihm Idealbilder, die jene Werke primitiver Künstler mit dem Hieronymus in der Studierstube fortsetzen und verallgemeinern, und schilderte dessen Wesen in Porträten, die wahrer sind als die Gelehrtenbilder anderer Meister zu seiner Zeit. Die Gelehrten Jan Vermeers oder Gabriel Metsus kokettieren mit der Wissenschaft; es sind Stutzer, die am Schreibtisch berechnen, wie sie am gefälligsten sitzen und gern dem Kratzen der eigenen Feder lauschen. Die des Gerard Dou oder Thomas Wyck sind Pedanten oder unordentlich schmutzige Bücherwürmer, die ihre Augen vor der Schönheit der Welt zusperren und meinen, sie hätten die Weisheit des Lebens gefangen, wenn sie in einem Käfig voll Folianten wohnen. Aber aus den angespannten Augen von Rembrandts Weisen spricht, daß sie aus innerem Drange arbeiten, daß ihnen die Wissenschaft dient, um das Beste ihres eigenen Wesens auszudrücken, daß sie viel vom Leben gesehen haben und viel geben können, wenn sie sich selbst geben.

REMBRANDTS GEMÄLDE DER BLENDUNG SIMSONS

Die vollendete Durchführung des Chiaroscuro in Rembrandts Werken könnte dazu verführen, sich den Künstler als einen in friedlicher Abgeschiedenheit von der Welt lebenden Mann von harmonischen Anlagen vorzustellen. Nichts liegt der Wahrheit ferner. Kraft ist das Vorherrschende in seiner Kunst. Wie seine Technik am besten beweist, drückt sich seine Natur auch dann noch kraftvoll aus, wenn seine Seele im Tiefsten durch das Werk bewegt wird, das er bildet. Wandert man durch das Reichsmuseum in Amsterdam, wo alle seine Zeitgenossen mit ihm unter einem Dache wohnen, vergleicht das Auge die Verdienste der verschiedenen Künstler und fällt dann auf ein Werk Rembrandts, sie sinken alle in den Boden vor seiner prometheischen Gewalt. Kunst in mannigfacher Auffassung spricht aus ihren Werken; aus denen Rembrandts redet eine Persönlichkeit, die stärker ist als alle Kunst. Aus seiner Art zu sehen und, was er sah, wiederzugeben, spricht es von einer Intensivität des Willens, einer beständigen Hochspannung der Leidenschaft, die erklärt, daß keiner den Tiefen des Lebens näher kam, noch machtvoller als er die inneren Kämpfe durchfocht.

Diese Leidenschaft versteckt sich in den Werken der späteren Zeit wie eine verborgene Energie, die hinter dem starken Schlag seines Herzens arbeitet. Aber eine Periode gibt es in Rembrandts Leben, in der sich sein starker Wille der Welt mit aller seiner Gewalt offenbart, die Zeit, in der der Künstler in den höchsten Ehren

stand, in der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre. Aus keinem Werk offenbart sich das klarer als aus der Blendung Simsons, einem Bild, das erst richtig gewürdigt wurde, seit es in das Städelsche Institut in Frankfurt aus einer schlecht beleuchteten Wiener Privatsammlung gelangte. — Das Hängen der Gemälde Rembrandts in richtigem Licht ist nicht von nebensächlicher Bedeutung, wie es denn kein Zufall ist, daß es kein Gemälde gibt, über dessen Aufstellung soviel geschrieben worden ist wie über die Nachtwache. Rembrandts Kunst ist ebenso sehr subjektiv wie kraftvoll. Sie gedeiht nur in einer besonderen Atmosphäre, wie sie eines besonders beschaffenen Beschauers bedarf, um ganz begriffen zu werden. Als Rembrandt das Gemälde seinem hohen Beschützer Constantin Huygens verkehrte, schrieb er: „My heer hangt dit stuck op een stark licht en dat men daer wijt kan afstaen, soo salt best vouchen.“ Es ist dies die einzige Bemerkung in den wenigen von ihm erhaltenen Briefen, in denen er sich auf eines seiner Werke bezieht; und diese betrifft die Beleuchtungsfrage.

Man kann die Komposition der Blendung Simsons von verschiedenen Standpunkten aus betrachten. Der Wert des Gemäldes, unabhängig von allen Datierungsfragen, wird allen, Laien wie Künstlern sofort einleuchten. Der Laie wird mehr über den Stoff nachsinnen und hat in diesem Falle ein Recht dazu; denn Rembrandt war der Vorwurf und seine dramatische Gestaltung von Wichtigkeit. Und wer könnte sich dem Eindruck dieses Schauspielles entziehen? Selbst starke Nerven werden beim Anblick dieses von strahlender Höhe in nächtliche Dunkelheit gewirbelten Titanen beben, den stahlgekleidete Mietlinge von links und rechts mit vernichtender Gewalt wie zwei gewaltige Keulen erdrücken, während in der Mitte der Sieger in aufquellender Freude triumphierend den Lockenbüschel wie einen Feuerbrand schwingt. . . . Der Künstler, der die formale Seite berücksichtigt, wird die komplizierte Anordnung bewundern. Auch er ist im Rechte. Rembrandt hat es mit unbegreiflicher Kunst erreicht, einen harmonischen Wechsel zwischen Bewegung und Gegenbewegung, zwischen plastischen Formen und glatten Flächen, zwischen lang ausgezogenen Kurven und kurzen Wellenlinien herzustellen. Die Farbenwahl ist von größter Einfachheit — Simson ist in gelb gekleidet, Delila ist von blauen Tönen umgeben, der Soldat mit der Hellebarde hat ein rotes Kostüm — und zugleich von größtem Reichtum. Man beobachte, wie mannigfaltig die Schattierungen

von Blau sind, wo es in Berührung mit dem Kostüm des Landknechtes kommt, wie es den leichten Veränderungen des Rot in diesem Kostüm je nach dem Auffall des Lichtes folgt, wie das Blau einen perlgrauen Ton annimmt, wo es neben Purpur steht, oder einen himmelblauen und wieder einen violettgrauen, wo es sich mit Zinnober oder Rotbraun berührt. Oder man sehe, welche reizvollen Nuancen das grünliche Zitronengelb von Simsons Wamse in dem starken Lichtauffall annimmt. Zu gleicher Zeit entspricht die Farbe dem Charakter der Person, die sie kleidet. Das grelle Gelb paßt zu der herkulischen Kraft des Helden, das flackernde Blau, die Farbe sehnsüchtiger Begierde, zu der sinnlichen Erregung, von der Delila ergriffen ist. Schließlich wirken die Farben auch raumbildend; denn das Rot, Gelb und Blau ist nach der Tiefe zu so angeordnet, wie es diesen Tönen nach der Länge der Äther-schwingungen entspricht.

Neben dem allgemeinen künstlerischen Interesse kommt dem Gemälde auch eine historische Bedeutung zu, die von denen gewürdigt werden wird, die sich daran freuen, große Zeiten und große Geister der Vergangenheit sich in unvergänglichen Werken spiegeln zu sehen. — Die Natur des Holländers ist ruhig und gemessen, tief und gehaltvoll wie es Rembrandts Lebenswerk, im ganzen genommen, beweist. Aber es wäre verkehrt anzunehmen, daß es ihr an Leidenschaft fehle. Der Holländer bewahrt seine Reserve lange aus Furcht seiner Würde etwas zu vergeben. Bricht aber die Leidenschaft hervor, so geschieht es plötzlich und die Heftigkeit zerreißt jeden Damm. Der Ausdruck ungebundener Brutalität ist häufig charakteristisch für die Bauernszenen in der holländischen Kunst. Bei den Romanen vermag sich Grazie und Geschmeidigkeit mit dem Ausbruch der Leidenschaft zu verbinden und auch dem leichten flämischen Naturell sind gewaltsame Bewegungen nicht so ungewohnt, daß sie sich abrupt äußerten. Der Holländer verliert in den außergewöhnlichen Momenten völlig die Selbstbeherrschung, die er sich sonst zu sehr auferlegt. Er wird naiv und grausam wie ein Kind, schrecklich wie ein Rasender.

Eine Gestalt wie die Simsons ist verglichen mit einer der gefallenen Engel des Rubens voller harten Ecken und Kanten. Hände und Füße sind an einigen Stellen im rechten Winkel gebogen. Rubens würde sich auch nicht erlaubt haben, die Komposition von solchen scharfen Linien durchkreuzen zu lassen wie von der Hellebarde des Soldaten vorn oder der Ecke des Vor-



Abb. 1. Rembrandt, die Blendung Simsons.

Städel'sches Institut, Frankfurt.

hanges, noch würde er solche abrupte Diagonalen geschaffen haben wie die des rechten Fußes Simsons und der Linien, die diesen mit dem Kopf des unter ihm liegenden Mannes verbinden. Die harten gegeneinanderlaufenden Linien der Komposition, die nur fünf Figuren enthält, bringen einen stärkeren Eindruck eines wilden chaotischen Durcheinanders hervor als die gleichstrebenden Linien in Kompositionen anderer Künstler mit zehnmal soviel Figuren. In den dramatischen Szenen des Rubens beugt sich der einzelne vor dem Wirbelwind, der die gesamten Massen erfaßt. In unserem Bild gehorcht jeder nur seinen eigenen Gesetzen und preßt sein Wollen mit unglaublicher Stärke jeder Handlung auf. Jede Bewegung, die des entschlossen dastehenden Soldaten, der kraftvoll seine Lanze faßt, die Simsons, der seine Fäuste ballt, des einen Schergen, der ihn um die Brust faßt, des anderen, der die Ketten zusammenzieht, ist beispieillos als Ausdruck eines intensiven, konzentrierten Willensaktes.

Und doch gibt es ein verbindendes Element, das sich der zerreißenden Gewalt gesteigerten Individualismus in der Komposition entgegenstellt. Es ist nicht wie bei Rubens der mächtige Zusammendräng aller in einer Richtung strömender Körper, sondern der Rhythmus entgegengesetzter Bewegungen, der alle Figuren beherrscht. Simson ist seitwärts zur Rechten zu Boden geworfen, der Soldat mit Helm, der ihn verwundet, preßt sich auf ihn von der anderen Seite. Der zweite Krieger zieht die Ketten wieder nach links zusammen, der dritte auf dieser Seite dringt von der rechten Ecke des Bildes vor. Der Rückschlag der Bewegung ist am deutlichsten in den zwei Hauptfiguren, Simson und Delila. Die Bewegung Delilas, die nach dem anderen Ende des Bildrandes drängt und einen Kontrast zu der Richtungsachse des gefallen Helden bildet, wird in die Grenzen des Bildes zurückgeworfen durch die entgegengesetzte Haltung des Landsknechtes, dessen bogenförmig verlaufende Silhouette einen trefflichen Abschluß der Komposition auf dieser Seite bildet. Dieser Rhythmus wirkt am besten da, wo die Figuren für sich, gesondert gesehen sind, wie es bei Simson, Delila und dem Landsknecht der Fall ist, mag auch dasselbe Prinzip in dem anderen Teil des Bildes, in dem Gedränge um Simson angewandt sein. Dies ist nur natürlich, wenn man sich erinnert, daß diese besondere Art von Rhythmus nur eine Folge der Tendenz der Einzelcharakteristik ist, die in der isolierten Figur besser zur Geltung kommen

kann. Da jede einzelne Gestalt in Rembrandts Darstellungen nur ungern ihren persönlichen Charakter dem Ganzen opfert, machen seine Massendarstellungen leicht einen verwirrenden Eindruck; so auch hier im kleinen die Gruppe von Soldaten um Simson. Man muß suchen, zu welchen Figuren die einzelnen Körperteile in diesem Konglomerat gehören. Vielleicht gab der Künstler darum auch den Typen der Soldaten und ihren Kostümen einen etwas einförmigen Charakter, um der Gruppe einen inneren Zusammenhang zu geben. Auch bedurfte er wohl des Gewirres, um den düsteren Effekt der Darstellung zu steigern. Doch ist nicht zu leugnen, daß die beiden isolierten Figuren, Delila und der Landsknecht, die eindrucksvollsten im Bilde sind, während wir im Gegenteil bei Rubens beobachten, daß die aus dem Gedränge losgelösten Figuren oft leer wirken, weil sie nicht individuell genug erscheinen.

Was für charakteristische Erscheinungen sind diese beiden Gestalten, der Landsknecht und Delila! Dieser Mann ist ein Vagabund von der Art, über die sich niemand ärgert; denn die Poesie des Zigeunerlebens haftet ihm an. Er ist ein smit seinem malerischen Kostüm wie der Kosak mit seinem Pferd. Es ist der Triumph der nordischen Kostümmalerei, daß man sich die Figur nicht ohne Kostüm denken kann. Der struppige Schnurrbart und die aufgestülpte Pelzkappe, die klobigen Fäuste und die breit gebauten Schuhe, die weiten Pluderhosen und die stumpf gebogene Hellebardenspitze, die schwerfällige Kurve der Schwertscheide und die platte aufgebogene Nase, alles scheint aus derselben Form gegossen. Im Grund ist es natürlich nur das einheitliche Stilempfinden des Künstlers, das die Figur so in sich geschlossen erscheinen läßt. Doch nur ein Genie vermag das Einfache und das Komplizierte in gleicher Weise mit seinem Geist zu durchdringen. — Delila ist ein vollkommener Gegensatz zu den Frauen des Rubens, deren Leben sich, wie man gesagt hat, auf der Oberfläche vollzieht. Sie ist ganz Ausdruck der in ihr glühenden Leidenschaft, die wie in Flammen aus ihren Augen zuckt. Nur ein Meister, der die letzten Feinheiten seelischer Vorgänge in Farbe und Linie zu übersetzen verstand, war fähig in diesem Antlitz so gemischte Empfindungen wie Sinnlichkeit, Grausamkeit, Siegesfreude und Stolz auszudrücken.

Dieser Kunst ist es auch gelungen, unsere Sympathien in dieser grauenhaften Szene dem Sieger zuzuwenden. In Delila empfinden wir den Triumph einer raffinierten, geistigen Macht über die plumpe

Torheit ihres Liebhabers. Allerdings sehen wir mit Bewunderung, wie ein Einzelner mit einer Übermacht von Vieren kämpft und beinahe erfolgreich Widerstand leistet. Wir staunen über diese Kampfesfäuste und glauben an ihre Kraft, Stadttore auszuheben und Pfeiler in Stücke zu brechen. Aber in aller der Spannung elementarer Kräfte hat das Seelenleben keinen Raum. Wir haben mehr Sympathie mit der Söldnerbande, würdigen Vertretern der gewöhnlichen Sorte; denn sie erfüllen ihre Aufgabe wie Männer, auf eine sorgsame und sachverständige Art. Riegl hat bei Gelegenheit die Holländer die Maler der Aufmerksamkeit genannt. Der Landsknecht ist ein schlagendes Beispiel dafür; er ist ein echt holländischer Typus, der Gewissenhaftigkeit, Hartnäckigkeit und unbeirrbare Beobachtung vereint.

Wie den Volksgeist, so atmet dieses Bild auch den Zeitgeist. Es entstand in der Periode des Künstlers, als er am meisten unter dem Einflusse des Barock stand. Man erkennt dies zuerst aus anscheinend nebensächlichen Dingen. Das Bild hat eine annähernd quadratische Form mit abgerundeten oberen Ecken. Rembrandt wählte um diese Zeit wiederholt dieses Format, wie in der Sophoniba in Madrid, der Predigt Johannes des Täufers in Berlin, der Danaë in St. Petersburg. Das hängt mit dem Barockstil zusammen, der es liebte, die einfachen Verhältnisse der Renaissance zu durchbrechen. Das Oval nimmt allgemein den Platz des Kreises, eine oblonge oder sich dem Quadrat nur nähernde rechteckige Form wird für das Quadrat selbst gesetzt. So waren, während in der Renaissance ein halbkreisförmiger Abschluß nach oben populär war, in der Barockzeit nur die oberen Ecken mit flachen Kurven abgerundet. Unser Bild war ursprünglich wahrscheinlich in einen Barockrahmen mit leichten Kurven eingepaßt.

Weiter sind die ganzen Dekorationen dieser prachtvollen Szene im Barockgeschmack, die Draperien, die fantastischen Kostüme, die Gefäße auf dem Tisch im Lutmastil, die verschiedenen Waffen, bei denen die von spezifischer barocker Umrißlinie bevorzugt sind. So hat Rembrandt für den Dolch, mit dem Simson geblendet wird, einen javanischen Kris gewählt, und zwar einen mit geflammter Klinge. Die Form dieses Dolches korrespondiert mit den kurzen Schlangenwellen der Konturen, die durch die Komposition gehen. Wo immer die Linien scheinbar zu größerer Länge ausgezogen sind, wie in den Hauptdiagonalen, sind sie stets rund gebogen, um an den Enden platt abzuschneiden, oder



Abb. 2. Rembrandt, die Blendung Simsons (Detail).

mit entgegentreffenden Linien in stumpfen Winkeln zusammenzulaufen.

Endlich ist die Verteilung des Lichts barock, und zwar in doppeltem Sinne. Auf der einen Seite übertreibt sie das Hochrelief an einigen Stellen des Bildes, während sie anderswo beinahe Silhouetten schafft. Diese Übertreibung, wenn man es so nennen darf, war nach beiden Seiten hin der Renaissance fremd. Um ein Beispiel aus der angewandten Kunst zu nehmen, braucht man nur eine Renaissance-Medaille, sagen wir, von Pisanello, mit einer holländischen Medaille des siebzehnten Jahrhunderts zu vergleichen. Der Unterschied in der Auffassung der Zeit zeigt sich sofort in verschiedenem Relief. Bei der ersten erhebt sich die Zeichnung kaum aus der Fläche, bei der zweiten ist sie so hoch über sie aufgetragen, daß die Figuren fast vom Hintergrund losgelöst erscheinen. Die Maler des siebzehnten Jahrhunderts mit

ihrem stark subjektiven Empfinden haben häufig die Tendenz, einzelne Teile des Bildes aus der Oberfläche gegen den Beschauer zu heraustreten zu lassen. Für Künstler, wie Rubens oder Jordaens braucht man das nicht näher auszuführen. Aber auch bei Rembrandt kommt es oft vor, daß sich Hände gegen den Beschauer strecken, Pferde nach vorn aus dem Rahmen springen und Figuren wie aus der Fläche tretend erscheinen, wie etwa auf der Nachtwache. Rembrandt scheint um die Mitte der dreißiger Jahre Studien in dieser Richtung gemacht zu haben. Für die zwei behelmten Männer, die in so starkem Relief aus unserem Bilde heraustreten, gibt es eine Art Präcedenzfall in dem Selbstporträt mit dem Helm in Cassel, und später in der Nachtwache finden wir eine ähnliche Soldatenfigur mit stark herausmodelliertem Kopfe. Das übertriebene Relief wird auf der anderen Seite durch die Reduktion des Körperlichen bis zum Schattenriß ins Gleichgewicht gerückt. Die Anfänge zu dieser Auffassung, die im Rokoko voll entwickelt wurde, liegen im Barock. Nicht am wenigsten in der Kunst Rembrandts. Er läßt häufig den Schatten, den eine Figur auf eine Wand wirft, sehen, und mitunter schmilzt die Figur selbst im Schatten hin oder erscheint als Silhouette auf leuchtender Fläche, wie etwa in der frühen Darstellung des Christus zu Emmaus in der Sammlung André in Paris. Wenn auch nicht so ausgesprochen, beobachten wir eine ähnliche Wirkung in der Wiedergabe des Landsknechtes unseres Bildes, auf dessen charakteristische Umrisslinie entsprechend den Forderungen der Silhouettkunst außerordentliche Sorgfalt verwandt ist.

Aber alle Dinge, die von Volksgeist und Zeitgeist in dem Werke erzählen, sind in dem Ausdruck persönlicher Erfahrung zusammengefaßt. In dieser Hinsicht ist die Blendung Simsons das größte und fast unbegreifliche Denkmal in der Entwicklungsperiode Rembrandts, die man seine Sturm- und Drangzeit genannt hat. Das fällt zusammen mit den ersten glücklichen Ehejahren mit Saskia, deren Typus mit Recht in Delilas Zügen wiedererkannt ist; mit jenen Jahren, in denen die allgemeine Meinung Amsterdams glaubte, Rembrandt lebe in Saus und Braus und verschleudere seine Habe mit seinem jungen Weibe.

Das Bild zeugt von Freude an Reichtum, Glanz und Überfluß. Die Szene gemahnt an eine Erzählung aus Tausend und eine Nacht. Simson trägt Seide und einen buntdurchwirkten Gürtel, Delila ist mit einem zarten Schleier, Perlarmbändern und gol-

denen Ketten geschmückt, und die Soldaten funkeln in glänzender Rüstung, tragen reich gearbeitete Waffen und Federn auf den Häuptern. Rembrandt liebt es in dieser Zeit seinen Figuren volle und üppige Formen zu geben, und Augen, wie er sie weder früher noch später schuf, Augen voll von Leidenschaft, die mit weit geöffnetem Blick in die Welt sehen und alles aufsaugen, auf das sie treffen. Selbst seinen Porträtmodellen gibt er diesen Blick und umgibt sie mit aller Pracht von Juwelen und reichen Stoffen. Die beiden Dargestellten in der Liechtenstein-Galerie, die mit all ihrem Pomp in demselben Jahre wie die Blendung Simsons gemalt wurden, kann man sehr gut mit Delilas Kopf und dem des Landsknechtes vergleichen.

Der geistige Zustand, in dem sich Rembrandt befand, enthüllt sich in den Werken dieser Jahre, so auch in der Blendung Simsons, nach drei Richtungen: der Sinnlichkeit, der Grausamkeit, und dem Impuls, der hinter beiden lauert, einer wilden unbestimmten Aufregung, die die Figuren beim Schaffen in stürmische Bewegung und Unrast setzt. Die Werke, die Sinnlichkeit verraten, wie die Danaë in Petersburg oder das Idealporträt Saskias als Flora beim Herzog von Buccleugh, sind schon oft zusammen genannt worden. Die indezenten Vorwürfe, die den breiten Humor eines nordischen Barbaren entfesseln und selbst in biblische Szenen wie die Predigt Johannes des Täufers in Berlin hineinspielen, mögen bei dieser Gelegenheit erwähnt werden. Sinnlichkeit und Grausamkeit sind blutsverwandt. Es ist daher kein Zufall, wenn wir in dieser Periode Kompositionen finden, die von einer Gefühllosigkeit sonder Gleichen zu zeugen scheinen, wie man sie bei Rembrandt am wenigsten erwartet. Im Jahre 1635 radierte er die Steinigung Stephans, in der dargestellt ist, wie ein mächtiger von einem Schergen erhobener Steinblock den weichen schwächlichen Leib des Heiligen vollkommen zu zerquetschen droht. Eine Anzahl Passionsdarstellungen und einige Zeichnungen gehören zur selben Kategorie, zum Beispiel die Szene der Enthauptung des Holofernes, in der der Rumpf des Getöteten dem Beschauer entgegenstarrt.

Beispiele vom Ausdruck starker Erregung braucht man kaum aufzuzählen. Besonders nahe dem Geiste der Blendung Simsons steht das Opfer Abrahams vom selben Jahre, besonders in der zweiten Fassung in München; auf der Studie dazu im Britischen Museum sind die flatternden Gewänder und verdrehten Glieder

wie von einem Wirbelwind erfaßt. Eine gleichfalls wild bewegte Zeichnung der Kreuztragung im Berliner Kabinett, die auch um 1636 entstanden ist, erinnert in der Anordnung sehr an unser Gemälde. Die zurücksinkende Maria und das eilig herbeihastende Weib hinter dem Kreuz entsprechen in der kontrastierenden Bewegung dem gefallenen Simson und der Delila (Abb. 2). In anderen Fällen, in denen der Vorwurf weniger deutlich von der Leidenschaft, die Rembrandt damals bewegte, erzählt, verrät sie sich klar genug in der Technik. Die Feder drückt sich in den Zeichnungen dieser Jahre tief in das Papier ein und die massigen Hauptlinien werden von unruhigen, wirren Schnörkeln begleitet.

Das Gemälde der Blendung Simsons, das den Schlüssel zum Verständnis von anderswo vereinzelt sich äußernden Gewalten in der Sturm- und Drangzeit Rembrandts gibt, wird nicht jedem zusagen. Nicht dem weiblichen Gemüt, das selten fähig ist an der Darstellung des Brutalen Genuß zu finden, auch wenn diese künstlerischer Art ist. Nicht dem dekadent Empfindenden, der lieber sehen würde, daß der Landsknecht mit dem Dolch vor Simsons Augen spielte wie Salome vor dem Haupt Johannes des Täufers auf jenem Antwerpener Gemälde des Quentin Metsys, oder der wünschte, daß die Sinnlichkeit offener angedeutet würde als hier, wo der Reiz gebrochen und der Konflikt entschieden ist. Noch schließlich dem unter den Verehrern des Künstlers, der nur den in tiefe Betrachtung versinkenden Rembrandt der späten Jahre anerkennen möchte. Als ob es möglich wäre, die letzten Resultate dieses Lebens zu verstehen, ohne mit dem Künstler den dahinführenden Weg ganz mitgegangen zu sein!

Sicherlich spricht aus den späten Werken eine unergründliche Erfahrung, eine erstaunliche Fassungskraft der Seele, eine beherrschende, melancholische Ruhe, die man in denen der früheren Jahre noch nicht vorausahnt. Aber das Alter besaß auch nicht mehr, was nur der stürmischen Übergangszeit zwischen Jugend und Mannheit zu eigen war: jubelnde Lust und brennende Leidenschaft und den Glauben an die eigene schrankenlose Kraft und an eine große Zukunft. Diese Eigenschaften geben den früheren Werken die Macht, auf einen Schlag gefangen zu nehmen. Die Seele hat nicht zugleich Raum für Stille und Sturm. Es mag sein, daß man Rembrandts spätere Werke höher einschätzen muß als seine früheren, daß die Entwicklung eines großen Meisters beständig aufwärts geht. Soviel ist sicher, daß auch manche der

Rembrandts Gemälde der Blendung Simsons

Schöpfungen der dreißiger Jahre auf höchstem Niveau stehen. Der unaufhörliche Wechsel der Probleme tritt im Laufe von Rembrandts Lebenswerke mehr hervor als die Steigerung des Könnens; und diese Stufen sollte die Kritik nicht zu messen versuchen, wenn es dahinführt, etwas Großes auf Kosten eines vielleicht noch Größeren zu verkleinern.



Abb. 3. Rembrandt, Kreuztragung. Zeichnung im Kupferstich-Kabinett, Berlin.

REMBRANDTS DARSTELLUNGEN DER SUSANNA

Große Meister sind in ihrem Urteil anderer Künstler milder als die mittelmäßigen, bei denen man an mißgünstige Kritiken ihrer Zunftgenossen gewöhnt ist. Freilich mögen sie schroff und ablehnend sein, wenn sie schöpferisch tätig sind und nur noch sich selbst sehen, oder auch, wenn sie etwa ihre Anschauung in Worte fassen müssen, da sie im Ungeschick oder Zorn ihre Ansicht verschärfen, aber sie sind es nicht in den bedeutenden Augenblicken, wo sie Eindrücke zum Verarbeiten sammeln. Mit dem bescheidensten Stoff, der sich ihnen bietet, sind sie zufrieden; fast hat es sogar den Anschein, als ob sie vor den unpersönlichsten Vorbildern am längsten verweilen. Vielleicht können sie auch beim Lernen nicht anders, als sich mit ihrer ganzen Persönlichkeit mitteilen; so empfinden sie es wohlthuend, wenn sich ihnen keine überragende Individualität entgegenstellt.

Rembrandt studierte bisweilen nichtssagende Meister, etwa Marten van Heemskerck, einen noch nicht einmal raffinierten, höchst plumpen Manieristen, der heute ohne historischen Sinn kaum zu würdigen ist. Als wenig persönlich erscheint uns auch der Lehrer Rembrandts, Pieter Lastman, dessen Werke gleichwohl auf den großen Meister einen nachhaltigen Eindruck gemacht haben.

Man hat darauf hingewiesen, daß eine bekannte große Rötzeichnung Rembrandts im Besitze Bonnats in Paris eine Nachzeichnung nach einem seinerzeit berühmten Gemälde Pieter Last-

mans (jetzt im russischen Privatbesitz) sei. Einen analogen Fall ergibt der Vergleich der großen Susannazeichnung Rembrandts im Berliner Kabinett mit einem Gemälde Lastmans im Kaiser Friedrich-Museum in Berlin. Das Studienblatt ist gleichfalls eine fast getreue Kopie. Erinnt man sich, daß schon eine dritte Nachzeichnung in Röteln von ähnlich großem Format, die des Lionardoschen Abendmahles, in Dresden (Sammlung Friedrich August II.) bekannt ist, so wird man es für möglich halten, daß diese Blätter zu einem Skizzenbuch gehörten, das Kopien Rembrandts nach anderen Meistern enthielt.

Es bedarf keines Bedauerns, wenn die Wissenschaft feststellt, daß ein Motiv, welches als Rembrandts eigene Erfindung galt, auf einen anderen Künstler zurückgeht. Man lernt den großen Meister nur höher schätzen, hält man sich vor Augen, was er aus dem Werke, das ihm vorlag, bildete. Stellt man die beiden Gemälde Lastmans und Rembrandts (Abb. 1 u. 5) nebeneinander, so erscheint der innere Abstand, der die beiden Künstler trennt, kaum noch meßbar. Die psychologische Motivierung, der formale Zusammenschluß, die Ausführung, ja nur die Bildung der Gestalten im Sinne einer äußeren Schönheit: nichts, worin Rembrandt seinem Vorgänger nicht um vieles überlegen wäre. Das zarte lebenswerte Geschöpf mit den scheuen Bewegungen ist wie ein Hauch gegen Lastmans behäbig breite Gestalt, die in einem Ballast von Kleidern auf unförmlich gebauter Steinsphinx sitzt. Leicht wie die Welle, die ihren Fuß umspühlt, schlüpft sie zum Wasser; der geschmeidige Körper gehorcht einem lebhaften Geist. Dort entwickelt sich das Leben von innen nach außen mit sichtbarer Trägheit. Stark bestrahlt wird Rembrandts Susanna zum leuchtenden Mittelpunkt; alles um sie, auch die beiden Alten, sinken in Dunkel zurück. Bei Lastman drängt sich der Greis übermäßig vor; im Sinne einer italienischen Gewandstatue steht er da, doch anspruchsvoll und leer erscheinend, da der Bau seines Körpers, der Wurf seines Gewandes jeglicher Schönheit bar ist. Sein Gesicht, wie das des anderen Alten, in dem der Beschauer den Reflex der Handlung suchen möchte, ist fast verdeckt; die Gesten beider Gestalten sind zwar aufdringlich, aber nicht einmal sprechend. Der eine Greis zittert vor Erregung — auf den Beschauer wirkt er lächerlich — der andere, ebenfalls italienisch drapiert, gibt pathetische Zeichen hinter Susanna, die ihn doch gar nicht sehen kann. In Rembrandts Alten dagegen steckt glühende Sinnlichkeit. Sie spricht schon aus den eiligen Schritten, mit denen sie herbeikommen,



Abb. 1. Pieter Lastman.

Kaiser Friedrich-Museum, Berlin.

aus ihren weichlich bauschigen Kostümen. Wie widerwärtig aber sind erst ihre Gesichter von Gier verzerrt, wie stechend, vor Erregung fast am Ziel vorbeirrend, ihre Blicke, wie gemein mit gekniffenen Nasenflügeln lacht der eine, wie quellen die Lippen des andern vor und drückt seine vor den Mund gehaltene Faust den Inhalt seines Flüsterns aus!

Die mächtige Steigerung des plastischen Empfindens während der dreißig Jahre, die zwischen Lastmans und Rembrandts Werk liegen, äußert sich in einer verschiedenen Raumbildung. Statt der flachen dunklen Wand bei dem älteren Künstler wölben sich die Baumgruppen in breiten, von flutendem Licht gegliederten Massen, statt des geradlinig umschlossenen Palastes mit spärlicher Silhouette dehnt sich ein Rundbau grob gegliedert und von prächtigen Terrassen umlagert, hoch hinauf. Die drei Figuren bei Rembrandt markieren deutlich in drei Stufen die Tiefe des Bildes, während bei Lastman zwei von ihnen auf einer Ebene stehen und die dritte zu sehr im Schatten verschwindet, um von Einfluß auf die Tiefenwirkung

zu sein. — Aus Lastmans Bild spricht zwar ein gut geschultes Können, ein biederer derber Sinn, aber gegen Rembrandts sprühenden klugen Geist, gegen seine tiefe innere Bildung ist er flach. So zergehen alle seine Werke, schon mit Rembrandts unbeholfenen Jugendwerken verglichen, in nichts. Sie sind uns als Marksteine gegeben zum Abmessen des weiten Weges, den Rembrandt von hier aus durchwanderte.

Die erste Etappe in dem besonderen Fall der Susannadarstellung bezeichnet die Berliner Rötzelzeichnung. Trotz der Schnelligkeit, mit der sie entstanden sein muß, enthält sie einige Korrekturen des Vorbildes. Besonders der ängstliche Alte hat mehr Haltung bekommen. Durch überzeugtes würdiges Benehmen hofft er Eindruck zu machen. Der Blick Susannas hat den Ausdruck des Schreckens fast verloren und ist intensiver und abweisender geworden. Der zweite Greis macht sich deutlicher bemerkbar und scheint Susanna am Haar zu fassen; dabei ist ihm der Mantel vom Gesicht gerutscht. Bei einer Ausführung wäre also der Gesichtsausdruck, der für die Motivierung der Handlung wichtig ist, deutlicher geworden als bei Lastman. Noch eine nebensächliche Ände-



Abb. 2. Rembrandt, Zeichnung.

Kupferstichkabinett, Berlin.

nung verrät den Drang auf größere Zuspitzung der Handlung. Bei Lastman sitzen die Pfauen ruhig auf Zweigen, bei Rembrandt flattert der eine auf, weil der vordere Greis ihm zu nahe gekommen ist.

Einen Schritt weiter von Lastman ab führt eine um 1635 entstandene Federzeichnung, gleichfalls im Berliner Kabinett, in dem sich zufällig fast alle Studien Rembrandts mit den Darstellungen der Susanna zusammengefunden haben (Abb. 3). In der Aktion wie im Federstrich hat sie das heftig Bewegte dieser Jahre. Brust und Leib mit beiden Händen schützend duckt sich Susanna entsetzt zusammen. Denn die Alten sind dicht herbeigekommen. Der eine hat den Fuß auf den Steinsitz Susannas gestellt und will sie packen, scheut aber bei der Heftigkeit ihrer Kopfwendung zurück. Der andere weist über ihren Kopf weg erregt in die Ferne, eine im Zusammenhang der Handlung nicht ganz deutliche Geste, die vielleicht nur bezweckt, den Eindruck der hastigen Bewegung Susannas zu verstärken. Noch sitzt sie und stellt die Füße ähnlich zusammen wie die Gestalt Lastmans, aber ihr Körper enthält schon die zum Aufspringen nötige Elastizität.

In diesem Sinne ist die Auffassung in dem wahrscheinlich 1637 entstandenen Gemälde im Mauritshuis im Haag weiter entwickelt (Abb. 4). Susanne schlüpft in die Pantoffel und hat die Füße zum Schreiten vorgestellt. Die Tendenz sich zu schützen ist mit der des Fliehens vereinigt. Der Ausdruck dieser aus doppelter Absicht hervorgegangenen Bewegung spricht für die Höhe der Rembrandtschen Kunst, da er die große geistige Freiheit seiner Gestalten bezeugt. Lastman wäre diese Differenzierung unmöglich gewesen. Charakteristisch auch für Rembrandt, daß sich ein kleines hemmend wirkendes Motiv — Susanna tritt schief in den einen Schuh — der Gewalt der inneren Erregung entgegenstellt.¹

Vor dem Original ist vielleicht manchem aufgefallen, daß die Malweise des Gebüsches rechts von Susanna mit den krautartigen Formen und die Kleider mit den wellig gekräuselten Lichtzügen

¹ Ähnlich verliert der Hieronymus auf dem nur im Vlietschen Stich erhaltenen Frühwerk in der höchsten Ekstase, der verlorene Sohn auf dem Petersburger Bild im Augenblick, als er den Vater um Vergebung bittet, den einen Pantoffel. Die Schöpfer des modernen psychologischen Romans sind nicht die ersten, die beobachteten, daß sich das Auge in entscheidenden Momenten des Seelenlebens auf unwürdige Nebensächlichkeiten einstellt.



Abb. 3. Rembrandt, Zeichnung.

Kupferstichkabinett, Berlin.

noch auffallend an Lastman erinnere; wissen wir nun, daß Rembrandt kurz zuvor einige Hauptwerke seines Lehrers studierte, so erklärt sich die bei den Werken dieser Zeit außerordentliche Erscheinung.

Was sonst an Darstellungen Rembrandts mit der badenden Susanna erhalten ist, gruppiert sich — bis auf eine später entstandene Zeichnung — um das Berliner Gemälde. Es sind zwei Ölstudien mit der Einzelfigur des Mädchens, die eine im Louvre, die andere bei Bonnat, und zwei Zeichnungen, eine, gleichfalls Susanna darstellend, in schwarzer Kreide in Berlin,¹ die andere ein mit der

¹ Hofstede de Groot (Katalog der Zeichnungen) und Bode (Rembrandt III) setzen die Zeichnungen meines Erachtens zehn Jahre zu früh an (um 1635—37). Kopfwendung und die Haltung des Rückens stimmen mehr mit dem Gemälde in Berlin überein; auch trägt das Modell dieselbe Haube wie auf den Pariser Ölstudien. In der Zeit um 1645 benützte Rembrandt häufig diese schwarze Kreide für seine Zeichnungen (Entwürfe zu dem Mädchen in Dulwich College und der alten Frau in Petersburg, Bettlerstudien, Landschaftsskizzen).

Feder ausgeführter Kompositionsentwurf in Amsterdam.¹ Nach freundlicher Mitteilung von Herrn Dr. Hofstede de Groot gibt es außerdem noch zwei Studien zu dem einen der Juden auf dem Berliner Gemälde, die mir beide nicht bekannt sind, die erste, eine Ölskizze, im Besitz des Herrn L. Nardus in Suresnes bei Paris, die andere, eine Zeichnung, in der Sammlung Heseltine in London. Bei der Ausführung des Gemäldes wird dem Künstler wohl noch das Bild im Haag unter Augen gewesen sein; da es anders kaum denkbar ist, daß er die Haltung besonders des Unterkörpers genau übernahm. Der Gesichtstypus ist ein anderer geworden. An Stelle des länglichen, Saskia ähnlichen erscheint der rundliche, mehr kindliche des Mädchens, das um 1647 in den Bildern des Künstlers auftaucht, der Typus Hendrickjes.² Die ganze Auffassung ist anmutiger und zarter geworden. Man vergleiche namentlich die dem Haager Bilde vorangehende Zeichnung in Berlin mit der höchst liebenswürdigen, kindlichen Komposition in Amsterdam, die, um 1645 entstanden, eine Vorstudie im Gegensinn zu dem Berliner Bilde ist. Statt des wilden Ausbruches roher Leidenschaft ein emsiges, fast harmloses Treiben, ein Spiel zweier komisch beredter Greise mit einem Kind, dessen Haare, sich in der Angst gelöst haben und in feinen Strähnen wie genäßt herabrieseln.

Bei den Gemälden ist dann beidemal gemäß der langsameren Arbeitsweise bei der Ausführung in Öl eine mehr ruhige, psychisch kompliziertere Auffassung eingetreten. Zugleich erhielten sie einen repräsentativeren Charakter, indem durch ein Herausschauen der Susanna aus dem Bild eine Rücksicht auf den Beschauer genommen wird. Rembrandt vermied durch diese Lösung die allzuheftige Kopfwendung Susannas nach den Greisen zu, die Lastman mißglückt war und auch bei den ersten Zeichnungen Rembrandts etwas Übertriebenes behielt.

Vielleicht sagte dem Künstler bei dem älteren Bild im Haag

¹ Die sehr durchgeführte Zeichnung in Budapest (reproduziert in der Publikation der Albertinazeichnungen und neuerdings von Graul: Fünfzig Handzeichnungen Rembrandts, Leipzig 1906) ist sicher kein Original, wahrscheinlich eine Schülerkopie nach dem Bild (auch bei Hofstede de Groot mit Recht nicht aufgenommen).

² An meiner früher geäußerten Annahme, nach der Hendrickje schon um diese Zeit bei Rembrandt war und den Typus seiner weiblichen Figuren beeinflusste, halte ich fest. Vergleiche inzwischen auch die Ausführungen A. Sedelmeyers in seiner Schrift über die Ehebrecherin vor Christus der Sammlung Weber. 1912.



Abb. 4. Rembrandt.

Mauritshuis, Haag.



Abb. 5. Rembrandt.

Kaiser Friedrich-Museum, Berlin.

auch nicht mehr die etwas plumpe Rücken- und Schulterlinie zu. Hier setzte er mit den eigentlichen Vorstudien zu dem Berliner Gemälde ein. Bei der Kreidezeichnung und bei den beiden Pariser Ölstudien arbeitete er am sorgfältigsten den Ansatz des Armes an der Schulter, den Rücken und die Muskulatur des Nackens bei der Drehung des Kopfes durch. Die Studie im Louvre behandelt daneben noch besonders den linken Fuß und die Haltung des Tuches, das am Rücken schon eine für den Griff des einen Greises bestimmte Falte bildet; die Skizze bei Bonnat beschäftigt sich mit dem Gesichtsausdruck. In der Tat ist die Rückenlinie der Susanna im Gemälde belebter und durch die einspringende Kurve am Nacken und an der Hüfte graziöser geworden als auf dem Haager Bild. Die letzte Erdschwere, die der Gestalt dort noch anhaftete, ist verschwunden.



Abb. 6. Rembrandt, Zeichnung. Kupferstichkabinett, Berlin.

Noch einmal etwa zehn Jahre später, hat Rembrandt in einer Zeichnung in Berlin (Abb. 6) vorübergehend das Thema aufgenommen. Wie häufig bei den Alterswerken sucht der Künstler nicht mehr nach neuen Motiven. Es genügt ihm, zu vereinfachen, wenn man will in derberer Form zu sagen, was er sich früher erdachte. Der Zusammenschluß der Figuren und ihre Haltung im Einzelnen stimmt fast mit dem Berliner Bild überein. Aber die raffinierte Umschreibung des Inhaltes ist aufgegeben, der mystische zarte Dämmer zerstoßen. Keine behaglichen Höhlungen im Gezweig,

kein weiches Blattgeflüster, kein zerstreutes Lichtgeflimmer. Breite Blattwedel rauschen dicht von beiden Seiten zusammen und hemmen den Blick, will er sich in den Grund verlieren. Die Sinnlichkeit ist unverhüllter, die Figuren stehen näher zusammen und näher dem Beschauer, sie dehnen sich größer im Raum, ihre Haltungen sind weniger gedreht auf ein paar strenge eckige Wendungen reduziert. Auf das Beiwerk ist verzichtet und das Format der Komposition, das die Figuren rechts und links einschließt, ist enger. Stärker ist der Gegensatz zwischen der Architektur, die breit und symmetrisch die Gruppe einrahmt, und der nackten weiblichen Figur betont. Susanne entschlüpft nicht leichtfüßig den Verfolgern; sie steht im Wasser, das ihr bis zu den Schenkeln reicht: ein Entrinnen ist unmöglich.

Man muß sich wundern, wie konstant die Auffassung Rembrandts bei dieser Reihe der Susannendarstellungen während langer Jahre war. Zwischen dem einen und anderen Werke lagen doch hunderte von Entwürfen und Ausführungen anderer Ideen und nur in einem Fall vielleicht kann man mit Wahrscheinlichkeit annehmen, daß der Künstler eine frühere Fassung noch unmittelbar vor Augen hatte. Ob in den anderen Fällen wirklich die Erinnerung an einen vor mehreren Jahren gemachten Entwurf immer vorhanden war? Wahrscheinlicher ist anzunehmen, daß der Künstler in seinem Wesen so gleich blieb, daß ihm vor demselben Stoff ein in seinen Elementen immer gleiches Anschauungsbild auftauchte. Die ganze Entwicklung Rembrandts, die uns so reich erscheint, spielt sich zuletzt in der äußeren Umkleidung seiner ursprünglichen Ideen ab.

HOLLÄNDISCHE FLIESENKERAMIK

Die Blüte der holländischen Fliesenmalerei fällt in das große Zeitalter der holländischen Kunst, in das siebzehnte Jahrhundert. Da die Holländer damals im Welthandel die wichtige Stellung als Fuhrleute von Europa einnahmen, so ist es leicht begreiflich, daß die Fliesen, ebenso wie alle anderen Produkte des holländischen Kunstgewerbes, eine weite Verbreitung fanden. Sie wurden an die ganze deutsche Nord- und Ostseeküste bis nach Dänemark und auf der anderen Seite bis nach Spanien und Marokko exportiert. Selbst in Ostindien, in alten Häusern auf Java, und in einzelnen Gegenden Amerikas sollen sie heute noch vielfach anzutreffen sein. Ihre natürliche Bestimmung aber fanden die Fliesen in Holland, in dem Land der häufigen Niederschläge, wo die Wände in den Häusern nur schwer trocknen, wo Himmel und Erde meist auf trübe Töne gestimmt sind und sich der Bewohner nach allem, was hell und geputzt, was weiß und blinkend aussieht, sehnt.

Bei der Entstehung des Stiles im Kunstgewerbe kommen gewöhnlich sowohl praktische wie ästhetische Motive in Betracht. Man kann sagen, die Holländer lieben die Messinggeräte und halten sie mit Sorgfalt blank, weil sie Freude am goldigen Glanz und Schimmer des Lichtes haben; die Malerei beweist es am besten. Man kann auch sagen, sie putzen ihr Gerät so fleißig, weil sie müssen; am zweiten Tag sehen Tür- und Fensterklinen

trübe aus. Die Fliesen haben einmal den praktischen Zweck, die Wand gegen die Feuchtigkeit zu schützen. Doch paßten sie auch vortrefflich zu den weißen Wänden und den Böden, die in vornehmen Häusern aus weißem Marmor, bei den Bauern aus Holz, das mit weißem Sand bestreut war, bestanden. In der Zeit, in der die besten Fliesen entstanden, in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts, wurden sie im Zimmer nur sparsam angebracht. Sie waren in einer Reihe unten an den Wänden entlang eingelassen und dienten praktisch zugleich als Scheuerleiste; bisweilen füllten sie noch in Nebenräumen, im Schlafzimmer, im Korridor und in der Küche kleinere Wandteile bis zur Brusthöhe. Daneben hatten sie ihren Platz am Kamin: da liefen sie an den zwei vorspringenden Wandteilen in zwei oder drei Längsreihen herunter und deckten zuweilen auch die Rückwand oberhalb der eisernen Ofenplatte, die gegen das Feuer schützte. Am Kamin waren sie auch deshalb sehr gut plazierte, weil sich der Ruß leicht abwaschen ließ und glasierter Ton mehr Wärme ausstrahlt.

Da das holländische Zimmer des siebzehnten Jahrhunderts sehr einfach, fast leer aussah und auf weiß gestimmt war, so brachten die Fliesen mit ihren, auf dem weißen Grundton angebrachten freundlichen Farben eine farbige Note in das Ganze. Sie entsprachen als Dekorationsstück etwa einem der wenigen Bilder, die den Wandschmuck ausmachten. Sie nahmen also eine bevorzugte Stelle im Zimmer ein und wurden nicht in Massen verwandt. Dem ist es zu verdanken, daß sie im siebzehnten Jahrhundert auch künstlerisch ausgeführt sind. Als man im achtzehnten Jahrhundert anfang, einzelne Räume wie die Küche von oben bis unten mit Fliesen auszulegen, kam es nicht mehr sehr auf den Wert des einzelnen Stückes an.

Die Fliesenkeramik bleibt freilich immer eine handwerkmäßige Kunst. Man darf nicht die höchsten künstlerischen Anforderungen an sie stellen, vor allem nicht erwarten, große Meister unter den Zeichnern der Muster aussondern zu können. Im allgemeinen lieferten Künstler die Vorlagen, die von Handwerkern mechanisch wiederholt wurden. Doch ist das Repertoire an Mustern in der Zeit, als man Bilder aus dem Leben, figürliche und vegetabilische Motive wiedergab, erstaunlich groß. Es kommen vielleicht auf 30—50 Fliesen zwei gleiche. In dieser Zeit sind auch zweifellos nicht nur Handwerker bei der Ausführung tätig gewesen. Es



Abb. 1. Fliesen, Dekor unter italienischem Einfluß, um 1580—1630

läßt sich bei näherem Zusehen sehr leicht unterscheiden, ob der Pinsel eines frischen Künstlers die Striche sicher und geistreich gezogen hat, oder die lahme Hand eines Handwerkers ängstlich und gelangweilt der Vorlage folgt. In der Tat läßt es sich auch urkundlich belegen, daß Ölmaler, z. B. Frydom und Abraham de Kooge auch zugleich Fliesenmaler waren. Und in Delft, dem Hauptsitze der Fayenceindustrie, beeinflussten sich zweifellos Malerei und Fayencekunst gegenseitig. Man erinnere sich nur der Werke der bedeutendsten Delfter Maler, Jan Vermeers und Carel Fabritius', die, obgleich sie direkt oder indirekt Schüler Rembrandts waren, in der Farbenwahl, in der Vorliebe für weiß und blau und hellgelb, Antipoden seiner braungoldnen Malerei sind. Ihre Lieblingsfarben sind eben die der Delfter Fayencemaer. Auch ihre Manier, die Figuren gegen eine helle Wand zu stellen und den weißen Grund als Hauptton mitsprechen zu lassen — umgekehrt wie Rembrandts Art, der die Köpfe hell aus dem Dunkel aufsteigen läßt — erinnert an den Stil der gleichzeitigen Keramik. Es ist kaum ein Zufall, daß das Bild des Carel Fabritius im Haager Museum, der Stieglitz vor einer weißen Wand, gerade in Delft entstand. Diese Darstellung ist in der holländischen Malerei ganz vereinzelt, dagegen kommen verwandte Motive häufig auf einzelnen Fliesen vor; im achtzehnten Jahrhundert wurde der einzelne, auf der Stange oder im Käfig sitzende Vogel vor weißer Wand sogar einer der beliebtesten Vorwürfe für die aus mehreren Teilen bestehenden Fliesengemälde. Beim Delfter Vermeer hat aber, abgesehen von der Farbengebung, auch die Technik mit ihrem glasig geschliffenen Auftrag und den perlenartigen fetten Tupfen soviel Ähnlichkeit mit der Oberflächenbehandlung der

Fayencen, daß es sehr wahrscheinlich erscheint, daß der Künstler auch kunstgewerblich in dieser Richtung tätig war.¹

Bestimmte Vorlagen in Stichen, Zeichnungen oder Gemälden für die figürlichen Darstellungen dürften sich nicht oft nachweisen können. Nur bei einer Folge von nicht besonders fein ausgeführten Soldaten in Harnischen, die nicht häufig vorkommt, sind Stiche von Jacob de Gheyn d. Ä. verwertet. In den meisten Fällen aber wurden die Zeichnungen für die Fliesen entworfen, sonst würden sie nicht so gut ihren dekorativen Zweck erfüllen. Die Künstler, welche sie fertigten, waren Meister in der Art des Antonis Palamedes, Pieter Codde, Willem Buytewech, Leonard Bramer. Solche Zeichnungen mit einem einzelnen Kriegsmann, der gleichsam in der Luft steht und nur von einem kurzen Schattenstrich zur Andeutung des Raumes begleitet ist, kommen vereinzelt in Kupferstichkabinetten vor.² Für die späteren szenischen Darstellungen aus der Bibel könnten häufiger Stiche benutzt sein. Bekannte Folgen sind es übrigens auch nicht. Doch habe ich einmal im Kunsthandel eine Bilderbibel ohne begleitenden Text gesehen, deren Illustrationen wie bei den Fliesen in Umrißzeichnungen gehalten und in Kreise gefaßt waren. Vielleicht war es ein Vorlagebuch für Fliesenmaler. Wichtig ist jedenfalls, daß die Vorlagen unmittelbar für die Fliesen entworfen sind oder diese doch, falls sie übernommen waren, so umgearbeitet wurden, daß man nicht mehr erkennen kann, daß ein Vorbild aus einem anderen Kunstgebiet, etwa aus dem der Stechkunst oder der Malerei, übernommen ist.

Bei der Technik der Fliesen ist zu beachten, daß man, zum Unterschied von der heutigen Fabrikation, den Grund erst mit weißer deckender Glasur überzog und darauf die Zeichnung in anderen Tönen auftrug. Heute dagegen malt man meist direkt auf den Steingrund und überzieht nach der Bemalung das Ganze mit einer durchsichtigen weißlichen Glasur. Das gleiche Verfahren gilt natürlich auch für die alten Delfter Fayencen im Gegensatz zu denen, die heute in Holland angefertigt werden. Den älteren

¹ Inzwischen sehe ich, daß Burger-Thoré in der Gazette des Beaux Arts 1866 schon auf diese Möglichkeit hingewiesen hat und auch einige Fayencen in jetzt versteigerten Sammlungen aufführt, die von Vermeer bemalt sein könnten. Seine Angaben, nach denen die Kompositionen Gemälde des Künstlers wiederzugeben scheinen, dürften aber eher gegen als für die Eigenhändigkeit der Ausführung sprechen.

² Mehrere befinden sich im Kupferstichkabinett in Amsterdam und in der Sammlung Herrn Dr. Hofstede de Groot im Haag.



Abb. 2. Fliesen, Dekor unter italienischem Einfluß, um 1580—1630.

Fliesenkeramikern konnte es also einerlei sein, welche Farbe die Tonerde hatte, auf die gemalt wurde, der Grundton wurde doch ganz überdeckt. In älterer Zeit ist das Material bald rötlich, bald gelblich und wenig sauber. In späterer Zeit wird es reiner, hat einen gelblich weißen Ton, aber ist spröder und zerbrechlicher.

Es lassen sich drei Perioden in der Entwicklung der Fliesenkeramik unterscheiden. Eine genaue zeitliche Anordnung wird sich kaum geben lassen. Im Ganzen scheint die Hauptentwicklung zwischen dem Ende des sechzehnten und dem Ende des achtzehnten Jahrhunderts zu liegen. Der erste Zeitraum umfaßt etwa die Jahre von 1580—1630, der zweite 1630—1670; der dritte summarisch die Zeit vom Ende des siebzehnten bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts. Äußerlich sind die drei Gruppen leicht auseinanderzuhalten. Bei den Fliesen der ersten überwiegt der ornamentale Charakter. Die Dekorierung ist breit, derb und kräftig, und füllt die ganze Fläche. In der Farbe tritt ein starkes Gelb und Rotbraun, daneben tiefes Blau und Kupferoxydgrün hervor. Das Muster tritt auf die Entfernung deutlich heraus, die Fliesen sind verhältnismäßig dick und messen etwa einen Centimeter im Durchmesser (Abb. 1 u. 2).

In der zweiten Phase, der Zeit in der die holländische Malerei auf ihrem Höhepunkt stand, sind die Motive am mannigfachsten. Neben die vegetabilischen, die sehr viel realistischer werden, ohne an Stil zu verlieren, treten die figürlichen: die Soldaten, die Handwerker, die Seeungetüme und einige landschaftliche, die Schiffe vor allem. Der horror vacui der ersten Zeit, da die Fläche ganz gefüllt wurde, hat sich verloren. Es wird nur ein Motiv, eine Blume, eine einzelne Figur, ein Schiff leicht und frei in die Fläche gesetzt, so daß der weiße Grund bedeutend mitspricht. Der Ton des Musters ist blau, und zwar das schöne Delfter Blau, wie es nur diese Zeit der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts hervorbrachte. Die Technik ist vollendet, das Weiß milchig und blendend hell, die Glasur schimmernd, ohne glasiert zu wirken. Die Dicke der Fliesen ist um ein Drittel geringer geworden (Abb. 3—5, 8 u. 9).

In der dritten Periode überwiegt als Farbe manganviolett, ein gebrochener flauer Ton im Sinn der Rokokozeit. Der schlichte, dekorative Charakter geht verloren; der Einfluß der Malerei, der in Holland auch die Plastik zerstörte, wirkt ungünstig ein. Man will ganze Bilder auf der einzelnen Fliese geben, malt Land-

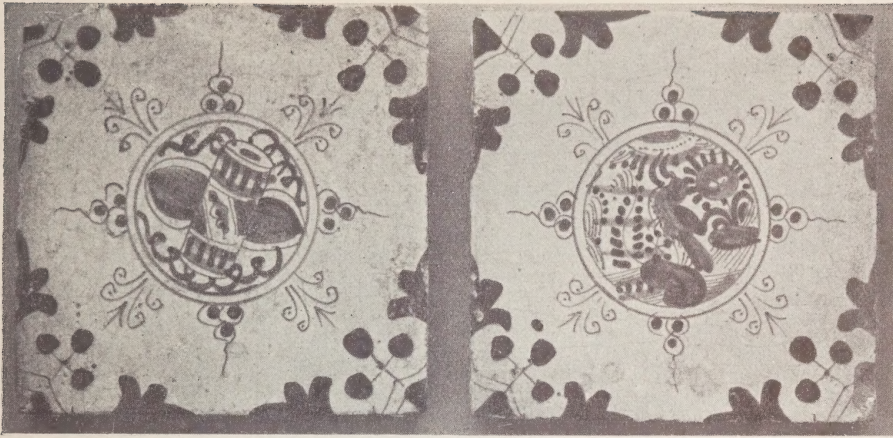


Abb. 3. Fliesen, Dekor unter chinesischem Einfluß, um 1650.

schaften und reichbelebte figürliche Darstellungen, vor allem biblische Bilder und Schäferszenen. Daneben tritt wieder eine reiche, aber unruhig und weichlich wirkende ornamentale Dekoration auf, mit der die Fläche bedeckt wird, ein sich über mehrere Reihen von Fliesen erstreckendes Rokokoblatt- und Blütenwerk, das in holländischer Auffassung etwas plump und ungraziös ausfällt. Die Fliesen sind jetzt halb so dünn wie die frühesten. Die meisten Fliesengemälde stammen aus dieser Zeit (Abb. 6 u. 7).

Die Arbeiten der ersten Periode stellen die meisten kunstgeschichtlichen Probleme, da sich in dieser Zeit verschiedene Einflüsse kreuzen. Die Kunstübung war primitiv und ungeschickt, aber, was zustande gebracht wird, ist bei aller Anlehnung an fremden Stil voll naiven, starken Charakters. An Leuchtkraft und Intensität der Farbe ist in späterer Zeit nichts Ähnliches mehr erreicht worden. In dieser Hinsicht lassen sich diese Fliesen bei allem Abstand nur mit den orientalischen vergleichen; denn die spanischen und italienischen sind meist stumpfer und einfarbiger, oder sie zeigen viele kleine Farbflecke auf engem Raum so verzettelt, daß ein farbiger Gesamteindruck überhaupt ausbleibt. Stellt man die holländischen neben die orientalischen Fliesen, so unterscheiden sich bei gleicher Intensität der Farben die nordischen Produkte durch den warmen, schweren, aber kraftvoller wirkenden Ton von den orientalischen, die durch ihre leuchtend klar und üppig sinnliche Erscheinung wirken. Umgekehrt wie in der



Abb. 4. P. de Hooch.

Rijksmuseum, Amsterdam.

italienischen Majolikaindustrie vollzieht sich hier die Entwicklung von größtem Farbenreichtum zur Einfarbigkeit. Der Grund ist leicht einzusehen. Die Kunst der Niederländer folgt zeitlich derjenigen der Italiener nach und knüpft an ihren späten, farbigen Stil an. Die Einfachheit der Farbenzusammenstellung bei den frühitalienischen Majoliken hängt mit einer primitiven unentwickelten Technik, mit dem Anschluß an die farblosen spanischen Fayencen zusammen; in den Niederlanden ist die Entwicklung zur Einfarbigkeit im Charakter der Gesamtkunst des Landes begründet.

Berührt man die Beziehungen zu italienischen Majoliken, so kommt man von selbst zur Frage nach der Entstehung der Fliesenkeramik in Holland, die identisch mit der nach dem Ursprung der Delfter Fayencen ist. Zur Lösung dieses umstrittenen Problems kann die Kenntnis der Fliesen manches beitragen. Gewöhnlich



Abb. 5. Fliesen mit blauem Dekor, um 1630–1670.



Abb. 6. Farbige Fliese, um 1725.

setzt man die Anfänge der holländischen Fabrikation an den Anfang des siebzehnten Jahrhunderts. Um 1610 reden die Delfter Urkunden zuerst von Fayencemalern. Die frühesten erhaltenen Stücke setzt Havard um 1640 bis 1650 an, Nachahmungen nach chinesischen Porzellan in Blaumalerei, die auch Brinckmann noch als die frühesten erwähnt. Diese fallen stilistisch mit unserer zweiten Periode zusammen. Einen weiten Sprung in der Datierung zurück macht nun

A. Pit auf Grund eines Fundes in Middelburg; da fanden sich an Stelle einer Apotheke, die nur bis in die siebziger Jahre des sechzehnten Jahrhunderts bestand, kleine Apothekertöpfchen, die Albarelli nachgebildet sind. Diese hält er für die frühesten Delfter Fayencen, also um 1570 entstanden. Es ist aber die Frage, ob sie nicht aus Italien stammen. Wallis hat ganz ähnliche Töpfe in seinen Schriften über italienische Majoliken des fünfzehnten Jahrhunderts publiziert. Besonders häufig wurden diese Formen auch in England im achtzehnten Jahrhundert in den Fabriken, die das sogenannte Lambeth Delft herstellten, nachgeahmt, wie die Exemplare im Victoria und Albert-Museum und in Liverpool beweisen. Dagegen hat Pit sicher recht, wenn er zwei oder drei in Delft gefundene Scherben in Holland entstanden sein läßt, die nach dem Datum auf dem einen Fragment in dem zweiten Jahrzehnt des siebzehnten Jahrhunderts gefertigt sein müssen. Sie haben ganz die starken, bunten Farben der ältesten Fliesen. Ein vollständig erhaltener Teller, den ich im Museum von York gesehen habe, ist vielleicht noch etwas älter. Des nahen Zusammenhanges mit den Fliesen wegen kann man seinen Delfter Ursprung mit einiger Sicherheit annehmen.

Solange aber noch nicht mehr frühe Delfter Fayencen gefunden sind, muß sich die Kenntnis dieser Frühzeit vor allem auf die Fliesen stützen. Daß diese in Masse früher angefertigt wurden als Fayencegefäße, ist gar nicht ausgeschlossen. Sicher waren sie vor ihnen im allgemeinen Gebrauch. Noch auf Gemälden de Hoochs, Vermeers, Metsus und anderer aus den sechziger und siebenziger Jahren des siebenzehnten Jahrhunderts, auf denen häufig Fliesen



Abb. 7. Blaue Fliese, um 1750.

in den Wänden der Innenräume zu sehen sind, findet sich in den Zimmereinrichtungen kaum eine Delfter Vase, trotz der Angaben einiger Kataloge von Gemäldesammlungen, die unter diesem Namen beschreiben, was in Wirklichkeit chinesisches Porzellan ist.

Über die früheste Verwendung der Fliesen hat Archivar Muller in Utrecht einmal eine bestimmtere Angabe gemacht. Er sagt, sie nahmen im Kamin genau die Stelle ein, wie die sogenannten Herdsteine, Ziegel mit eingepreßten Ornamenten. Diese tragen als letzte Daten die Jahreszahlen 1607 bis 1614; ausnahmsweise kommt noch die Zahl 1621 vor. Also verdrängten die Fliesen um 1610 bis 1620 die Herdsteine. Muller meint mit diesen Fliesen die blaufigurigen und gibt richtig an, daß die Kostüme auf den Anfang des siebenzehnten Jahrhunderts weisen. Es gilt das wenigstens für einige derselben, deren Gestalten die Kostüme aus der Zeit Hendrik Avercamps, Esaias van de Veldes, Aert Aertzens und anderer tragen. Eine ganze Reihe haben aber auch Figuren in den Moden der dreißiger und vierziger Jahre. Jedenfalls müssen die farbig ornamentalen Fliesen schon einige Zeit vor den blauen, die eine entwickeltere Technik zeigen, gemacht worden sein. Und auf die achtziger und neunziger Jahre weisen auch zwei Stücke, die sich im

holländischen Kunsthandel befanden; auf ihnen sind weibliche Brustbilder in Kostümen aus der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts wiedergegeben.

Auf diesen Zeitraum deuten auch die Beziehungen zu Italien, die ja in der ganzen niederländischen Kunst dieses Jahrhunderts zu beobachten sind. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß die Technik direkt von Italien übernommen ist. Ob auf dem Wege über Antwerpen, wo ein italienischer Meister Guido da

Savino tätig war, oder über Spanien, wo in Sevilla eine italienische Fliesenmanufaktur bestand, deren Produkte Beziehungen zu der niederländischen Keramik hat, untersuche ich hier nicht weiter. Jedenfalls wird uns berichtet, daß die frühesten holländischen Fliesenmaler in Italien und Spanien Studienreisen gemacht hatten.

Italienisch sind die Motive auf den frühesten Fliesen: Granatäpfel, große Trauben und Quitten. Auch kam von Italien wohl das Eckornament, die Lilienblüte, aus der sich die späteren Formen des Eckblattes der holländischen Fliesen entwickelten. Italienisch sind auch die Farben, das Vorherrschen des Orange-gelb und die Verwendung eines tiefen Blau und Kupferoxyd. Bei dieser Art von Motiven und Farben kommen jedem die dickbauchigen Faentiner Töpfe aus dem Anfang des sechzehnten Jahrhunderts in Erinnerung. Die gleichzeitigen Fliesen mit Tieren, deren Formen Pit aus der orientalischen Kunst ableitet, hängen enger mit italienischen, wohl gleichfalls in Faenza gefertigten Fliesen zusammen, von denen sich Stücke im Britischen Museum und in der Sammlung Forrer in Straßburg befinden. Der spanische Einfluß tritt daneben ganz zurück. Er erstreckt sich vielleicht auf einige Formen der Umrahmung und auf ein gelegentlich an-



Abb. 8. Blaue Fliese, um 1630—1670.

gewandtes, die ganze Fläche überziehendes Arabeskenmuster, das aber auch über Italien gekommen sein kann.

Eine ähnliche, wenn auch nicht mehr so ausschlaggebende Bedeutung wie die italienischen Majoliken in der ersten Periode, gewinnt das chinesische Porzellan in der zweiten. Einmal für die Farbengebung: Das Blau tritt an die Stelle der anderen Töne. Und dann in den Mustern, die teilweise unmittelbar von China übernommen sind. So besaß Herr Victor de Stuers im Haag Fliesen mit einer bekannten chinesischen Dekorierung, bei der kleine Vögel zwischen Blüten sitzen. Auch begegnen wir gelegentlich den strengeren stilisierten Mustern mit Emblemen wie Papierrollen mit auslaufenden Fäden und Schnörkeln, die auf den Originalen des sechzehnten und beginnenden siebzehnten Jahrhunderts häufig sind. Das einzige Eckornament endlich, das sich nicht auf die Lilie zurückführen läßt, kurze gegeneinandergestellte blaue Balken, ein mißverstandnes Mäanderband, ist chinesischen Ursprungs. (Abb. 3 u. 5.)

Die holländische Fliesenornamentik stellt eine Reihe ästhetischer Probleme, die hier nur angedeutet seien. Der Künstler hatte sich mit der Aufgabe abzufinden, eine kleine viereckige Fläche so zu füllen, daß das Muster zugleich eine Einheit innerhalb der einzelnen Fliese bildet und zu den anschließenden Fliesen überleitet. Er hatte darauf zu achten, daß sich bei dem Aneinanderreihen gleichartige Motive zusammenfanden und sich eine annähernde Symmetrie im Aufbau bei einem Vergleich der verschiedenen Fliesen ergab. Er verstand es, vor allem bei den figürlichen und landschaftlichen Motiven, den dargestellten Gegenstand für die Flächendeko-



Abb. 9. Blaue Fliese, um 1630–1670.

ration umzubilden ohne ihm Lebenswahrheit zu nehmen. So ist bei den Seestücken absichtlich die Tiefenwirkung vermieden, das Wasser ist unperspektivisch dargestellt und die Schiffe sind so gestellt, daß sie eine kräftige Silhouette abgeben, aber durch ihren Bau den Blick nicht nach der Tiefe leiten. Und doch bleibt auch bei diesen durchaus der Eindruck eines frisch gesehenen Naturausschnittes bestehen.

Im neunzehnten Jahrhundert ist nichts Eignes auf dem Gebiet der Fliesenkeramik in Holland entstanden. Über die völlig mißglückten, aber vom Publikum liebevoll gepflegten Versuche einiger moderner holländischer Manufakturen, welche die alte Kunst durch Nachahmung wieder ins Leben rufen wollen, darf man schweigen. Die kostbarsten Fliesen oder Schmuckteller dieser Firmen, darunter die der bekannten Delfter Fabrik von Thooft & Labouchère, zeigen Landschaften von Maris oder Apoll oder gar Rembrandtsche Gestalten mit verzeichneten ausdruckslosen Gesichtern in grellblauen Tönen schwimmend. Unausstehlich sind Farben wie Dekor; das fahlgraue Weiß des Grundes und das harte Blau der Übermalung, dessen Herstellung deshalb mißglückt, weil es keine Farbe ist, die aus dem Empfinden der Fayencemaler unserer Zeit entstanden ist. Die differenzierten gebrochenen Töne, wie Perlgrau, Rosa, Helllila, welche früheren Zeiten unbekannt sind, gelingen etwas besser, weil sie sich ein selbsttätiger, moderner Geschmack ausgesucht und geschaffen hat. Auch die Muster sind völlig undekoratив. Es ist verkehrt, wenn Fayencen der Wirkung von Ölbildern, die eine Raumillusion geben müssen, nacheifern wollen, was doch die früheren Fayencemaler so ausdrücklich vermieden haben.

Erfreulich ist, daß sich in letzter Zeit einige Künstler bemühen, neues im Sinne der Alten, aber mit anderen Farben, anderen Formen und neu gewonnener Technik zu geben. Sie werden vielfach unterdrückt, weil ihnen noch die sehr verderbliche Virtuosität jener Manufakturen, die altes Delft nachahmen, fehlt. Auch beladen sich Vergnügungsreisende in Holland immer noch lieber mit dieser wertlosen Ware, statt, wenn sie nun einmal nichts von guter moderner Kunst wissen wollen, sich ein paar alte Fliesen auf dem Trödlermarkt zu suchen, in dem immer noch mehr alte Kultur steckt als in einem Geschäft von modernen Delfter Fayencen.

GEMÄLDE DES RUBENS IN AMERIKA

Rubens ist in amerikanischen Sammlungen bisher weniger gut vertreten als die anderen großen Meister des siebzehnten Jahrhunderts, als Rembrandt, Frans Hals und Vermeer, als Velasquez oder als van Dyck. Gegen vierzig Gemälde seiner Hand, darunter etwa zwanzig Skizzen sind mir bekannt geworden, die meisten noch unveröffentlicht, eine verschwindende Zahl im Verhältnis zu dem Bestand in Europa, der gewiß noch annähernd tausend Bilder des Künstlers beträgt. Amerika besitzt etwa ein Achtel der Gemälde Rembrandts (zirka achtzig von sechshundertsechzig) und des Velasquez (zirka zwölf von hundert), ein Sechstel der des Frans Hals (zirka fünfzig von dreihundert), fast ein Viertel der des Vermeer (acht von siebenunddreißig), und wenn auch die Zahl der Werke van Dycks noch nicht so beträchtlich ist (zirka vierzig von achthundert), so ist das Niveau der Gemälde, namentlich der aus der Genueser Zeit, um so höher.

Während van Dyck längst Eingang in die großen Privatsammlungen gefunden hat, öffnen sich seinem größeren Meister die Türen nur zögernd. Rubens fehlt ganz in den Sammlungen Altman, Frick und Huntington in New York. Frau Gardner in Boston besitzt nur ein Porträt, Herr Widener in Philadelphia nur eine Skizze des Künstlers. Eine rühmliche Ausnahme macht allein Herr Johnson in Philadelphia, der eine besondere Vorliebe für die Studien des Rubens hat und fast ein Viertel der in Amerika

befindlichen Werke des Meisters besitzt. Da die großen Sammler im ganzen noch wenig Interesse für den Künstler zeigen, sind kleinere Arbeiten besser vertreten als die großen ausgeführten Kirchen- und Palastbilder. Für eine Betrachtung kann dies nur willkommen sein, da in der allgemeinen Wertschätzung die genialen Entwürfe des Rubens voranstehen.

Zum Ausdruck dieser ersten fertigen Ideen, die mit dem Temperament und der Freude des Entdeckers auf die Fläche gezaubert sind und nach einer weiteren Ausgestaltung nicht mehr zu verlangen scheinen, benutzte Rubens den Pinsel und die Leinwand, während Rembrandt, der monochromer arbeitete, seine Kompositionen gewöhnlich mit der Feder auf dem Papier entwarf. Die Kreide- oder Federzeichnungen, die von Rubens existieren, sind fast alle sorgfältige Vorarbeiten für einzelne Teile seiner großen Gemälde. Seine in Öl ausgeführten Skizzen nehmen daher innerhalb seiner Kunst dieselbe Stellung ein, wie die Kompositionszeichnungen in der Kunst Rembrandts. Merkwürdigerweise ergeben sich bei ihrem Studium auch dieselben Schwierigkeiten wie bei jenen. Man sollte annehmen, daß die großen Künstler gerade in diesen flüchtigen Entwürfen am wenigsten nachzuahmen wären. Statt dessen ergibt sich, daß die Skizzen des Rubens, ebenso wie die Zeichnungen Rembrandts, von Schülern so geschickt kopiert wurden, daß man häufig die Kopie für das Original halten könnte, wenn nicht zufällig beide Exemplare zum Vergleich vorhanden wären. Von der Folge der Darstellungen aus der Geschichte des Achilles, auf die ich später zurückkomme, gibt es beispielsweise drei oder vier Exemplare. Die ersten Entwürfe in kleinem Format kommen zwei- oder dreimal vor; dazu kommt eine Folge in etwas größerem Maßstab, die gleichfalls so breit und skizzenhaft ausgeführt ist, daß man kaum darauf gekommen wäre, an eine teilweise Ausführung von Schülerhand zu denken, wenn die ursprünglichen Skizzen nicht bekannt wären.

Wir fassen bei der Betrachtung der Werke des Rubens in amerikanischen Sammlungen die Gemälde der ersten Hälfte seiner künstlerischen Laufbahn, der Zeit von etwa 1603—1620, zusammen. Die bedeutendsten unter den durchgeführten Kompositionen dieser Periode sind: das Doppelbildnis im Besitz von Frau Robert D. Evans in Boston und die Wolf- und Fuchsjagd im Metropolitan-Museum in New York. Einige Skizzen und größere Bilder stehen diesen zeitlich voran.

Als das früheste Werk des Rubens in Amerika gilt die Vermählung der heiligen Katharina in der Sammlung Rodman Wanamaker in Philadelphia, das von der Abbildung in Rosenbergs Klassiker der Kunst her bekannt ist. Die befangene Darstellung, die, wie zuerst Waagen annahm, am Ende der italienischen Zeit um 1604 entstanden sein soll, wird von Dr. Glück wohl mit Recht einem Schüler des Rubens, Jan Boeckhorst, zugeschrieben. Das Original ist mir bisher nicht zugänglich gewesen.

Mit einem Kreuzigungsbilde im Besitze Herrn John G. Johnsons in Philadelphia kommen wir in die Zeit der mächtigen Entfaltung der Kräfte des Künstlers in kirchlichen Repräsentationswerken, die dem Meister Weltruhm verschafften, in die Zeit der Kreuzabnahme und Kreuzaufrichtung in der Kathedrale in Antwerpen. Es ist eine um 1610 entstandene, vielleicht nicht ganz eigenhändige Variante der öfters vorkommenden Darstellungen mit



Abb. 1. Rubens, Romulus und Remus.

Sammlung J. G. Johnson, Philadelphia.

vereinfachter, stimmungsvoller Landschaft. Kann man auch die dramatische Leistung in Szenen dieser Art nicht genug bewundern, so vermögen sie doch mit ihrer leidenschaftlichen Ansprache an den Beschauer die tiefste menschliche Empfindung kaum zu wecken, weil sie sich zu offenkundig darum bemühen.

Um 1612 ist wohl eine Skizze in derselben Sammlung entstanden, die Paulus und Barnabas in Lystra darstellt. Die heidnischen Priester suchen die Jünger Christi von der Schmähung des Götzendienstes abzuhalten. Der Wechsel des Gebärdenspiels bei dieser Reihe von äußerlich sich verwandten Gestalten, der Reichtum in ihren Stellungen bei einer isokephalen Anordnung erinnert an das Gemälde mit der Ehebrecherin in Brüssel oder an den Diogenes in Frankfurt. Dem Stil dieser Periode entsprechen die geschlossenen Umrisse der Köpfe, die massigen, lang ausgezogenen Faltenzüge und einzelne Männertypen wie der bärtige Alte mit gebeugtem Haupt in der Mitte und der Hohepriester. Die etwas übermalte Studie ist vorwiegend in Braun mit einer flüchtigen grünlichen und gelben Tönung an den belichteten Stellen ausgeführt.

Von der wunderbaren Versatilität des Meisters zeugt ein Vergleich dieser Darstellungen mit der zeitlich folgenden Studie der Kindheitsgeschichte von Romulus und Remus, ebenfalls im Besitz Herrn Johnsons in Philadelphia (Abb. 1). Nichts mehr von dem breiten kirchlichen Repräsentationsstil des Kreuzigungsbildes oder dem leidenschaftlich monumentalen Gestus der Szene in Lystra — ein kaltes allegorisches Motiv, die Verherrlichung der Gründung Roms, ist hier durch den sprudelnden Geist des lebensfrohen Künstlers in eine anmutige Genreszene mit landschaftlichem Hintergrund umgewandelt. Vergeblich müht sich Roma, die jugendliche Mutter, ihre beiden kräftigen, zappelnden Jungen auf dem Schoß zu halten; der eine klettert zu dem zum Kampf gerüsteten Vater Mars empor, der ihm eine Frucht vom Baum gepflückt hat, der andere beugt sich rücklings zu dem Wolf hinüber, der sich freundlich von ihm streicheln läßt. Ein Hirt, ein Waldmensch und der behaglich im Schilf lagernde Tiber sehen vergnügt der lieblichen Szene zu. — Die Studie ist ein Meisterwerk der Gruppierung. Jede Figur steht mit der nächsten in lebhafter, natürlicher Beziehung. Die unerschöpfliche, dramatische Kraft des Künstlers, die seine Gestalten nicht zur Ruhe kommen läßt, gibt ihnen hier eine liebenswürdige Beredsamkeit. Der heiteren Stimmung in der sonnigen Landschaft entsprechen die frühlingsmäßigen Farben der Kostüme, ein zartes



Abb. 2. Rubens, Doppelbildnis.

Sammlung Robert D. Evans, Boston.

Blau und ein liches Rosa, die sich von dem dünn getuschten Braun des Grundes abheben. — Bisher war nur ein Bild des Rubens mit der Darstellung des Romulus und Remus bekannt, das bekannte um 1607 entstandene Gemälde in der Galerie des Kapitols in Rom. Unsere Studie könnte identisch sein mit der Skizze, die im Inventar der Familie Lunden, der Verwandten des Rubens, erwähnt wird, und vielleicht auch mit dem Werk, das Joshua Reynolds bei dem Bankier Danoot in Brüssel 1781 sah.

Ein beglaubigtes Werk, wohl aus dem Jahre 1615, ist die Schlüsselübergabe, früher im Besitz Herrn Bacons, jetzt bei dem Kunsthändler Blakeslee in New York, ein Gemälde, daß dem europäischen Publikum auf der Brüsseler Ausstellung im letzten Jahre zugänglich war. In der massigen Wirkung der roten und gelben Töne und der schwerflüssigen Malweise steht es dem Ungläubigen Thomas in Antwerpen und den Reuigen Sündern vor Christus in München nahe, die verwandt komponiert und gleichzeitig entstanden sind.

In diese Zeit muß auch das eindrucksvolle Doppelbildnis im Besitz von Frau Robert D. Evans in Boston fallen, das zurzeit im Museum in Boston ausgestellt ist (Abb. 2). Das schwierige Problem der Vereinigung zweier Personen auf einem Bild ist in einer diagonalen Anordnung gelöst, die Rubens und auch Rembrandt mehrfach anwandte und dem auf Symmetrie oft verzichtenden Barockgeschmack gemäß war. Die Frau sitzt, der Mann steht hinter ihr; und das Licht, das auf die beiden Köpfe fällt und weiter auf das Mieder und die Hände der Frau in schräger Richtung geleitet ist, verbindet die beiden Gestalten. Rubens hat die zwei schlichten bürgerlichen Naturen, den Mann mit seinem offenerzigen, naiv sinnlichen Wesen, die blühend gesunde Frau mit dem schelmischen Lächeln um den Mund und jenem anziehenden, von unten heraufgewandten Blick, den später van Dyck mit einer Zutat von schauspielerischem Raffinement so häufig seinen Gestalten gab, mit einer seltenen Vereinigung von sorgfältigen Einzelangaben und temperamentvoller, vereinfachter Erzählungsweise geschildert. Der gerade Realismus, die ausgeglichene Technik erinnern an die besten Werke des Cornelis de Vos, dem freilich die hohe geistige Freiheit der Charakteristik fehlte, die Lebensfülle der Gestalten und der breite Stil der Malerei an Jordaens, dem wieder die Feinheit der Empfindung im Ausdruck unerreichbar war. Jordaens, dem man das Bild gelegentlich zuschreiben wollte,



Abb. 3. Rubens, Wolf- und Fuchsjagd.

Metropolitan-Museum, New York.

würde doch wohl etwas mehr die Formen wie den Geist herausgekehrt haben, obgleich es sich um ein Bildnis handelte, wie ein Vergleich mit seinem Selbstbild in den Uffizien, dem Meisterwerk seiner Porträtkunst, beweist. Wir sehen denselben Typus, doch fehlt, verglichen mit dem Kopf auf dem Bild des Rubens, den Zügen die Beweglichkeit; der Mund ist plumper, die Augen sind lebloser gebildet. Wenn das Doppelbildnis wirklich, wie ich annehmen möchte, Jordaens und seine Frau darstellt — für das Bildnis der Frau vergleiche man die Familie des Jordaens in Madrid — muß es wohl im Jahre 1616, dem Jahre der Vermählung des Jordaens mit der vier Jahre älteren Catharina van Noort gemalt worden sein und wäre ein schönes Denkmal der Freundschaft der beiden Werkstattgenossen des Adam van Noort, der Lehrer des Rubens und Schwiegervater des Jordaens war.

Aus der intimen häuslichen Umgebung des Künstlers führt uns das umfangreiche Gemälde der Wolfs- und Fuchsjagd im Besitz des New Yorker Museums auf das Arbeitsgebiet des Künstlers, das den Anforderungen ausländischer Aristokraten an seine Kunst gewidmet war.

Während die großen religiösen Altargemälde den Ruf des Künstlers in den hohen kirchlichen Kreisen Belgiens begründeten, scheinen die umfangreichen Jagddarstellungen, die in der Zeit von 1612—1616 entstanden, seinen Ruhm in die Aristokratie des Auslandes, besonders Englands, getragen zu haben. Die Wolfsjagd des New Yorker Museums, die in letzter Zeit mehrmals veröffentlicht wurde, stammt bekanntlich aus der Sammlung des Lord Ashburton und gilt als eine Replik eines größeren Gemäldes, das der Duc d'Archoth von Rubens im Jahr 1616 erwarb und angeblich verloren ist. Von diesem Bild erfahren wir Näheres aus einem von Rooses¹ veröffentlichten Brief des Agenten Toby Mathew an Sir Dudley Carlton. Dieser hatte Rubens ein Angebot auf die erste Ausführung der Wolfsjagd machen lassen, das aber von dem Künstler als zu niedrig abgewiesen wurde. Der Duc d'Archoth war dem englischen Edelmann zugekommen und hatte den von dem Künstler geforderten Preis von etwa hundert Pfund bezahlt. Mathew sucht Sir Dudley darüber zu beruhigen und schlägt ihm vor, eine etwas kleinere Replik zu erwerben, die er für die ihm zur Verfügung gestellte Summe erhalten könne. Rubens habe

¹ L'œuvre de P. P. Rubens II, p. 93.

eingesehen, daß die erste Ausführung zu groß gewesen sei und nur in den Räumen eines großen Palastes Platz finden könne; aus Freude an dem Gegenstand habe er eine Wiederholung gefertigt, die nur 7×10 Fuß messe, während die erste Fassung zwischen 11 und 12×18 Fuß betragen habe. Sir Dudley Carlton scheint diese Replik erworben zu haben, die Rooses mit dem Gemälde im Besitz des Lord Methuen identifiziert hat. Nun erscheint es nicht sonderlich wahrscheinlich, daß Rubens außer diesen beiden Exemplaren noch ein drittes Werk in annähernd derselben Größe wie das erste hergestellt habe und daß von diesem jede Kunde verschollen sein solle. Viel eher ist anzunehmen, daß das New Yorker Gemälde mit dem im Besitz des Duc d'Archoat identisch ist. Von dieser Annahme hielten Rooses offenbar die Unterschiede in den Maßen ab. Vergleicht man aber das Bild im Metropolitan-Museum mit dem Stich Soutman's, so ergibt sich, daß das Gemälde an allen Seiten, besonders oben und unten, beträchtlich verkürzt worden ist. Rechnet man die fehlenden Streifen hinzu, so kommen wir auf etwa $10 \times 16\frac{1}{2}$ Fuß und sind damit von den Angaben des Toby Mathew nicht sehr weit entfernt. Ist aber das New Yorker Gemälde die erste Fassung, so ist eine ausführliche Mitarbeit von Schülern viel weniger wahrscheinlich, als wenn es eine dritte Replik wäre. Damit stimmt der Augenschein überein. Das Bild ist aus einem Guß geschaffen und eine Dreiteilung der Arbeit, die man konstruiert hat, in der Weise, daß Snyders die Tiere, Wildens die Landschaft und Rubens den Rest gemalt haben sollte, ist kaum annehmbar. Daß Rubens für das winzige Stückchen Landschaft, das mit großer Freiheit gemalt ist und von dem Künstler selbst in einigen Minuten hingestrichen werden konnte, gerade Wildens herangezogen haben sollte, ist nicht wahrscheinlich. Und die Tiere haben schon gar nichts von Snyders, weder in der Bewegung, noch in der Technik, beweisen vielmehr, wie sehr Rubens ihm auch auf diesem Gebiet überlegen war. Die Mitarbeit von Schülern, wenn sie angenommen werden soll, hätte man sich eher in der Weise zu denken, daß Rubens nach der eigenhändigen Übertragung der Skizze ins große Format die gleichmäßige Durchführung seinen Mitarbeitern überließ, zum Schlusse aber überall selbst wieder Hand anlegte und das Ganze übergang. Daraus ließe sich der etwas harte Eindruck des Ganzen erklären und andererseits verstehen, daß wir auf der ganzen Fläche die Pinselstriche des Meisters selbst beobachten können. Eine Scheidung

der einzelnen Hände ist bei dieser nachträglichen Übergehung durch Rubens natürlich ausgeschlossen. Stilistisch ist unser Bild sehr verwandt der Wildschweinjagd in Marseille, die gleichfalls von Soutman gestochen ist. Den Typus der Dame zu Pferd und des Hornbläusers finden wir dort wieder.

Es scheint, als habe der Künstler beabsichtigt, Schilderungen von jeglicher Art von Jagden auf wilde Tiere, die damals veranstaltet wurden oder von denen man aus dem Orient berichten hörte, zu geben. Außer der Wildschwein- und Wolfsjagd gibt es bekanntlich Darstellungen der Jagd auf Löwen, Bären, Hirsche, auf Krokodile und Flußpferde. Dazu kommt eine bisher unbekannte große Skizze einer Stierjagd, die sich zurzeit im Besitz des Kunsthändlers Ehrich in New York befindet und wahrscheinlich eine Werkstattwiederholung nach der in der Auktion Sedelmeyer verkauften kleineren Studie ist.

Das Bild ist wie ein Fries in langem, schmalen Rahmen komponiert, in einem Format, das Rubens mit Vorliebe in den letzten Jahren seiner Tätigkeit anwandte, und der Mitte der dreißiger Jahre dürfte wohl auch der Originalentwurf angehören. Des Motives wegen sei die Komposition jedoch im Zusammenhang mit den anderen Jagddarstellungen hier besprochen. Kampfszenen von der absoluten dramatischen Überzeugungskraft wie diese von Rubens geschaffenen sind in der ganzen europäischen Kunstgeschichte einzig. Hier ist nicht nur die Bewegung der im vollsten Laufe daherstürmenden Tiere mit derselben Schärfe der Beobachtung wie in der orientalischen Kunst wiedergegeben; die Bewegung, die dort fast immer nach einer Seite gerichtet ist oder von gleichmäßig vorrückenden Gruppen getragen wird, bringt eine gleich starke Gegenbewegung in das Gleichgewicht, und die von verschiedenen Richtungen aufeinander prallenden Elemente mengen sich in der Mitte in einem wilden Gewirr, aus dem das Auge erst nach und nach die organisch entwickelten Einzelheiten löst. Diesem äußeren Aufbau entspricht vollkommen die innere Dramatik. Man erstaunt immer wieder, daß die Berechnung über dem Furor, der dieses Getümmel schaffte, nicht verloren ging. Das Drama der Jagddarstellungen gipfelt gewöhnlich in dem Moment, in dem die Gefahren, die das verwundete Tier den Jägern bringt, den Höhepunkt erreicht haben und zugleich der Sieg der kühn Verfolgenden vorgeahnt ist. Der Stier hat in unserem Bild das Pferd eines der Jäger in blinder Wut angefallen und der in fahles Gelb gekleidete Reiter sinkt



Abb. 4. Rubens, Götterfest.

Sammlung S. Untermeyer, New York.

mit blassem Gesichte, die Lanze kaum noch haltend, herab. Aber schon hat der tödliche Stoß den Stier zwischen die Hörner getroffen und die Übermacht der Verfolger, die mit Lanzen und Schwertern zu Fuß und zu Pferd von Hunden begleitet herbeidringen, läßt an dem nahen Erfolg nicht zweifeln.

Am Ende des zweiten Jahrzehntes sind schließlich noch zwei Studienköpfe der zwei ältesten der heiligen Könige im Besitz des Herrn Charles H. Senff in New York und eine Studie der Anbetung des Kindes in der Sammlung Sir William van Hornes in Montreal entstanden. Die Studienköpfe waren in Europa zuletzt in der Sammlung Wilson 1881 bekannt,¹ in der sich auch der dritte zugehörige König befand. Dieser kam letztes Jahr aus dem Besitz des Herrn van Gelder in Uccle auf der Brüsseler Ausstellung zum Vorschein. Die drei Gemälde sind Beispiele dafür, daß die im allgemeinen richtige Annahme, nach der durchgeführte Wiederholungen von Teilen bekannter Kompositionen nicht eigenhändig sind, nicht jedesmal zutrifft. Wie Rooses gefunden hat, führte

¹ M. Rooses, *L'œuvre de P. P. Rubens* I, S. 172.

Rubens die Köpfe der drei Könige des großen Altarwerkes in Mecheln noch einmal einzeln für die drei Söhne des Balthasar Moretus aus, in dessen Familie die drei Ältesten immer nach den heiligen drei Königen benannt wurden. Daß die zwei Gemälde in New York und das Bild in Uccle mit diesen um 1618 entstandenen Werken identisch sind, kann bei der Kraft der Ausführung und der Freiheit, mit der Einzelheiten geändert sind, nicht zweifelhaft sein.

Bei der Skizze der Anbetung im Besitz Sir William van Hornes haben wir es dagegen mit der Vorstudie zu einem umfangreichen Altargemälde zu tun. Das Bild stimmt im ganzen mit der Hauptgruppe der Anbetung des Kindes in München überein, die Rubens 1619 für den Pfalzgrafen Wolfgang Wilhelm von Neuburg ausführte; die Abweichungen beweisen, daß es sich um eine erste Fassung handelt, die an Lebendigkeit des Ausdruckes dem großenteils von Schülern ausgeführten Altarbild überlegen ist.

Rubens schreibt einmal: „Ich bekenne, daß ich durch einen natürlichen Trieb mehr geeignet bin, sehr große Werke als kleine Kuriositäten zu machen.“ Er mußte wissen, auf welchem Gebiete seine größte Kraft lag. Und doch bewegt er sich gelegentlich mit seltenem Erfolg in Sphären, die außerhalb seines Kreises liegen. So zu der Zeit, als er in Gemeinschaft mit Jan Breughel dem Älteren arbeitete, mit einem Meister, dessen Sache gerade „die kleinen Kuriositäten“ waren. Es scheint, als ob zuweilen ein äußerer Zwang bei großen Meistern eine Steigerung ihrer Leistungsfähigkeit zur Folge habe. Wie Frans Hals oder Anton van Dyck kaum etwas Vollkommneres schufen als die kleinen Porträts, die sie in einem ihnen ungewohnten Format für die Nachstecher fertigten. Auch die Kunst des Rubens sammelt sich wie in einem Brennpunkt in jenen zusammen mit Breughel ausgeführten Gemälden, von denen sich eines der schönsten im Amerika befindet, das Götterfest in der Sammlung Frau Samuel Untermeyers in Yonkers bei New York (Abb. 4).

Der Gedanke an eine Zusammenarbeit eines so ungleichen Künstlerpaares wie Rubens und Breughel hat für uns Heutige nichts sonderlich Sympathisches. Der Sinn für die Unterscheidung der Individualität hat sich seit jener Zeit verschärft; der Beschauer bemerkt leicht die Linie zwischen der Arbeit der beiden Meister und wird zum Vergleich gereizt. Die Entscheidung fällt zum



Abb. 5. Rubens, Einzug Heinrichs IV.

Sammlung J. W. Simpson, New York.

Nachteil Breughels aus, der sich zu Rubens etwa wie Gerard Dou zu Rembrandt verhält: über der Verbreitung in Einzelheiten verliert er den Faden der Erzählung und bringt am Ende trotz aller Sorgfalt nur kalte und unnatürliche Kompositionen zustande. Rubens scheint mit der flimmernden Pracht seiner lebensfrohen nackten Körper, die in voller Plastik, von südlicher Sonne beleuchtet, geschlossen hervortreten, über diese verwirrende Kleinmalerei zu spotten.

Zu gleich sorgfältiger Ausführung in kleinem Rahmen war der Künstler in den Vorlagen für Wandteppiche genötigt, weil er der von Schülern geleisteten Übertragung in das große Format so weit wie möglich vorarbeiten mußte. Aus den beiden letzten Jahrzehnten seiner Tätigkeit sind uns drei Zyklen von solchen Wandteppichen bekannt, zu denen er die Entwürfe fertigte: die Geschichte des Konstantin, entstanden um 1621 bis 1622, der Triumph des Dogmas, in den Jahren 1626—1628 gefertigt, und die Geschichte des Achilles, deren Entwürfe aus der Zeit von 1630—1635 stammen. Mehrere Skizzen mit Darstellungen aus diesen Folgen befinden sich in amerikanischem Besitz und geben Gelegenheit, die komplizierte Frage der Unterscheidung zwischen eigenhändigen Entwürfen des Rubens und den Atelierwiederholungen zu studieren.

Vielleicht die schönste Studie ist die schon bei Rosenberg (Klassiker der Kunst S. 231) abgebildete im Besitz Herrn Johnsons in Philadelphia, die zu der ersten Folge gehört. In hellen, blendenden Farben, mit feinem Empfinden für das sprühende, atmosphärische Leben der Sonnenstrahlen, ist die Erscheinung des Zeichens Christi vor Konstantin dargestellt. Das Licht, das am Himmel erscheint, überflutet die Gruppen von Kriegern, die sich um den jugendlichen Kaiser drängen, und zieht die Blicke der rhythmisch bewegten Gestalten in einem magnetischen Strome nach.

Die zweite und längste Folge, die eine komplizierte Allegorie in fünfzehn Bildern wiedergibt, bestand, wie Rooses ausführte, aus drei Teilen: dem Triumph der Eucharistie über ihre Feinde, den Ereignissen des Alten Testaments, die auf die Eucharistie hindeuten, und den Bildnissen von Evangelisten, Kirchenvätern, Regenten und Päpsten, die zu Beschützern der Eucharistie wurden. Die beiden Skizzen in Amerika gehören zu dem zweiten Teile: die Begegnung Abrahams und Melchisedeks in der Sammlung Johnson und die Darstellung eines Opfers aus dem Alten Testament im New Yorker Kunsthandel. Fast alle Skizzen zu dieser Folge kommen in mehreren Exemplaren vor; die Herrn Johnsons, die wohl identisch ist mit der von Rooses erwähnten im Besitz Spencer F. A. Smiths in Clifton Hill, findet sich noch einmal im Prado und in der Sammlung des Lord Northbrook, die andere stimmt mit einem Entwurf bei Lord Spencer in Althorp überein, der auch noch die für die Borte des Teppiches bestimmte ursprüngliche Umrahmung besitzt. Beide in Amerika befindlichen Skizzen sind frei und sicher ausgeführt und in der Technik dem Meister sehr nahestehend. Wären nicht noch die anderen Exemplare bekannt, würde man kaum auf die Idee kommen, daß es sich um Werkstattwiederholungen handelt. Noch verwickelter gestaltet sich die Frage nach der Eigenhändigkeit der Entwürfe bei der dritten Folge, die sich auf die Geschichte des Achilles bezieht. Als die ursprünglichen Skizzen gelten jetzt wohl allgemein die sechs Tafeln im Besitz des Lord Barrymore in London, die vor zwei Jahren in den Grafton Galleries ausgestellt waren. Sie stellen die folgenden Motive dar: 1. Achilles wird von Thetis in den Styx getaucht. 2. Chiron erzieht den Knaben Achilles. 3. Thetis läßt die Waffen bei Vulcan schmieden. 4. Achilles und Agamemnon streiten sich um Briseis. 5. Der Tod Hektors.



Abb. 6. Rubens, Heliodoro de Barrera. ;

Sammlung F. Th. Fleitmann, New York.

6. Der Tod des Achilles. Eine der Teppichfolgen, die nach diesen Entwürfen hergestellt waren, befand sich im Nachlaß des Künstlers, bestand jedoch aus zehn Stücken. Darnach müssen vier der ursprünglichen Skizzen in jener Serie bei Lord Barrymore fehlen. Die Nachstiche aus dem siebzehnten Jahrhundert von Ertringer (1679) geben indes nur acht Vorlagen wieder. Und zwar schildern die beiden dort fehlenden Kompositionen 7. Achilles unter den Töchtern des Lycomedes und 8. die Rückkehr der Briseis zu Achilles. Man nahm deshalb an, daß der Zyklus nur acht Bilder enthielt und zwei von den zehn Teppichen, die sich in Rubens' Haus befanden, Wiederholungen waren. Dies dürfte indes kaum richtig sein. Vielmehr ist uns eine neunte Komposition in einem Teppich erhalten, der sich jetzt im Besitz Herrn Whites in Boston befindet: er stellt dar, wie Thetis das Orakel über den Knaben Achilles befragt, und dürfte wohl der erste Teppich der Folge sein. Darnach ist anzunehmen, daß auch noch eine zehnte Darstellung existierte, die bisher verschollen ist. Zwei Skizzen mit jener fehlenden 7. und 8. Szene befinden sich in amerikanischen Sammlungen; die Briseisszene im Besitz des Herrn Jacob H. Schiff in New York, die Darstellung mit Achill unter den Töchtern des Lycomedes in der Willstach-Sammlung des Museums in Philadelphia. Doch ergibt sich nach den Maßen und der Technik, daß diese nicht zu der Folge in englischem Privatbesitz gehören. — Rooses führt an, daß sich Entwürfe zu der Achillesgeschichte im Jahre 1643 im Besitz Daniel Fourments, des Schwiegervaters des Rubens, befanden. Daß dieses die Originale waren, ist wohl nicht zweifelhaft. Sie waren auf Holz ausgeführt — so wie die Skizzen bei Lord Barrymore. Die Briseisskizze bei Herrn Schiff ist aber auf Leinwand gemalt (nicht von Holz übertragen) und um wenige Zentimeter größer als die entsprechenden Tafeln in England. Sie gehört zusammen mit der Skizze im Berliner Museum mit dem Tode des Achilles, zu einer zweiten Folge, die, obgleich an Qualität jener ersten kaum unterlegen, doch nur eine Werkstattwiederholung sein kann. Das kleine Bild mit Achilles unter den Töchtern des Lycomedes im Museum in Philadelphia ist dagegen wieder auf Holz gemalt und macht gleichfalls einen guten Eindruck, hat jedoch nicht die Umrahmung wie die übrigen Skizzen in England. Daß Skizzen dieser Art, bei denen die Umrahmung fehlt, die ersten Entwürfe seien, ist nicht sonderlich wahrscheinlich, da Rubens, wie es scheint, die Komposition immer



Abb. 7. Rubens, Ikarus. Sammlung J. G. Johnson, Philadelphia.

zusammen mit dem umgebenden Rahmen entwarf. Gerade darin sind seine Teppichentwürfe den gleichzeitigen Kompositionen anderer Künstler überlegen, bei denen die Borte oft ganz getrennt behandelt, ja zuweilen von anderen Teppichfolgen übernommen ist.

Nach den Skizzen führten Schüler, nach Rooses besonders Theodor van Tulden, größere Gemälde (in Format von 107×108 cm) aus, die in die Teppichfabrik als Vorlage geschickt und dort wahrscheinlich auf große Kartons übertragen wurden.¹ Da Rubens

¹ Einige andere Werkstattwiederholungen von Skizzen des Rubens in amerikanischem Besitze erwähne ich hier beiläufig. Im Bostoner Museum ist eine Studie zu dem großen Altarwerk der Augustinerkirche in Antwerpen von 1628, die jedoch von geringerer Qualität als die eigenhändigen Skizzen in Frankfurt und Berlin ist. Daß ein kleines Gemälde aus dem Besitz Herrn J. Pierpont Morgans im Metropolitan-Museum in New York, das die Fürbitte der Theresa vor Christus wiedergibt, *nach* dem Altarbild im Antwerpener Museum und nicht als Studie dazu entstanden ist, führt schon Rooses an, der das Bild in der Sammlung des Königs von Belgien sah. Unbedeutend ist auch das Bildchen mit der büßenden Magdalena in der Sammlung des Senators William A. Clark in New York,

diese Tafeln selbst übergang, wirken sie so vortrefflich in der Ausführung, daß erst ein genaues Studium die Hand der Schüler verrät. Acht Tafeln dieser Folge befanden sich bis vor einigen Jahren im Besitz des Herzogs Infantado in Madrid; dann kamen sechs davon in die Sammlung der Herzogin de Pastrana und die beiden übrigen in die Sammlung Salamanca. Die Herzogin schenkte zwei von den sechs Bildern dem Museum in Pau; ein drittes mit der Darstellung der Thetis, die Achilles in den Styx taucht, kam aus dem Besitz des Kunsthändlers Pacully in den Dr. John E. Stillwells in New York; die vierte Tafel, die Achilles unter den Töchtern des Lycomedes repräsentiert, tauchte kürzlich im deutschen Kunsthandel auf.

Es war kein Wunder, daß die Skizzen des Rubens zu dieser Folge nachgeahmt werden. Eine bedeutendere Illustrierung der Geschichte des Achilles ist gewiß nie vor oder nachher gebildet worden. Mit der hohen Begeisterung des Künstlers für das klassische Altertum, mit seinem eindringenden Verständnis in den Geist der alten Schriftsteller, mit seiner Fähigkeit, sich eine an Herrlichkeiten verwandte Welt zu schaffen, hat er hier in Szenen von wenigen Figuren dramatische Bilder von homerischer Einfachheit und Größe geschaffen. Die Gestalt des Achilles, ihre Begierde nach Kampf und Triumph, ihr Zug zum heroisch Leidenden, mußte ihn, dessen Leben selbst einem mächtigen Sturmwind glich, ergreifen. Mehr wie sonst drückt die Helden-gestalt das Mitempfinden des Künstlers aus. Wie spiegelt sich der innere Kampf im Gesicht des Achilles, als er in dröhnendem Zorn gegen Agamemnon losfährt, der ihm Briseis entführt hat, als Minerva ihn an seinen üppigen blonden Locken packt und bändigt. Wie wunderbar bewegt ist im Gemisch der Empfindungen seine Seele, als ihm Briseis wiedergegeben wird: noch liegt der Schmerz auf seinen Zügen, der ihn am Todeslager des Freundes Patroclus bewegte, aber die Freude öffnet seine Arme dem Mädchen ent-

das früher im Besitz Preyers in Wien war (bei Rosenberg als Original abgebildet). Es ist nicht identisch mit dem lebensgroßen Gemälde desselben Gegenstandes in der Sammlung Linde (früher in New York), wie Rosenberg vermutete. In der Annahme, daß dieses das Original und eine dritte und umfangreichere Version im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin (früher im kgl. Schloß) eine erweiterte Schülerarbeit sei, vermag ich Rooses nicht beizustimmen. Das Berliner Exemplar ist vielmehr künstlerisch bei weitem das beste, die Bilder in der Sammlung Linde und im Besitz des Herrn Clark sind Teilkopien aus der Werkstatt.



Abb. 8. Rubens, Raub der Sabinerinnen. Sammlung P. A. B. Widener, Philadelphia.

gegen, das unbewußt ihrer strahlenden Fülle bescheiden vor ihm steht. Mit gleicher Sympathie ist der Tod des Helden geschildert: ergreifend drückt sich die Tragik in seinem Antlitz aus, als das Geschick ihn überwältigt im Augenblick, als er den schützenden Altar erreicht.

Zu derselben Zeit etwa arbeitete Rubens an den historischen Kompositionen der Geschichte Heinrichs IV., die eine Fortsetzung zu dem Zyklus aus dem Leben der Maria Medici bilden sollten. Die Ausführung des großartigen Planes wurde bekanntlich durch die Gefangennahme der Maria Medici im Jahre 1629 und ihre Flucht nach den Niederlanden unterbrochen. Die sechs unvollendeten großen Gemälde blieben in den Händen des Künstlers, in dessen Haus sie sich noch bei seinem Tode befanden, und zwei davon, der Einzug Heinrichs IV. in Paris und die Schlacht bei Vitry, gelangten in die Uffizien. Sie legen Zeugnis davon ab, daß die Folge wohl die Medici-Galerie noch übertroffen hätte und eine der großartigsten Schöpfungen des Künstlers geworden wäre, der mit Begeisterung an der Ausführung arbeitete und darüber bemerkte, daß diese rein historischen Sujets weit günstiger für eine Gestaltung seien, als die allegorischen aus der Geschichte der Maria Medici. Da Rubens offenbar auch bei diesen Gemälden die Durchführung im Großen Schülern zu

überlassen beabsichtigte, führte er die Skizzen mit derselben Sorgfalt und konzentrierten Kraft aus wie die Entwürfe für Wandteppiche. Zwei Entwürfe zu dem Einzuge Heinrichs IV. befinden sich in London, in der Wallace-Sammlung und nach Roosees im Privatbesitz, eine größere, wohl die endgültige Fassung, gelangte aus dem Besitz Lord Darnleys in die Sammlung Frau John W. Simpsons in New York (Abb. 5). Die Schilderung eines Triumphzuges war ein geeignetes Motiv für die Kunst des Rubens, dem eine prächtige Inszenierung dramatischer Vorgänge immer willkommen war. Der Aufbau ist der eines großen historischen Schau-



Abb. 9. Rubens, Versöhnung der Römer und Sabiner.

Sammlung J. G. Johnson, Philadelphia.

spieles. Die Zuschauer und die begleitenden Krieger treten zunächst am meisten hervor: eine Welt scheint hier in Bewegung, um ein großes Ereignis pompös zu begehen, und doch sind es nur wenige Gruppen, die durch ihre mannigfach abgestuften Empfindungen den Eindruck von Massen erwecken. Da sind die Herolde zu Pferd mit Fahnen und die Krieger mit Standarten zu Fuß, dann die stolz einherziehenden Musikanten und wieder die von Begeisterung und Sehnsucht erfüllten Zuschauer, deren Jubel mit der Trauer der Gefangenen am Ende des Zuges kontrastiert. Das alles wölbt sich plastisch im Halbkreis nach vorn, in der Mitte sich verdichtend und aus dem wimmelnden Gedränge die scharfe Silhouette des Imperators hervorzaubernd, der von einem Engel mit dem Lorbeerkranz gekrönt wird.

Nichts ist packender als das Schauspiel, das sich uns bietet, wenn eine so persönliche Kunst wie die des Rubens, aus ihren hohen Sphären zu der realen Welt der Porträtmalerei herabsteigen muß. Oft kämpft sie vergebens mit der armseligen Natur eines Modelles, das dem Temperament des Künstlers nicht gewachsen ist, und umgibt sie mit unnatürlich rauschenden Szenerien, wie um die platte Wahrheit zu übertönen. Entspricht aber der Dargestellte dem hochstrebenden, aristokratischen Charakter des Malers nur einigermaßen, so flammt sein dramatischer Geist leidenschaftlich auf und schafft orchestrale Wirkungen, aus denen das Bildnis verherrlicht emporsteigt. Das Porträt des Grafen Arundel in der Sammlung Frau Gardners in Boston ist von dieser Art. Schon in der bewegten Haltung, in dem Vorwärtsstreben des Körpers, der stolzen Drehung des Kopfes, dem bestimmten und doch leichten Zugreifen der Hand drückt sich die aufgeregte Anteilnahme des Künstlers aus. Das lebhafte Spiel der Linien aber wird zum schillernden Effekt durch die prachtvolle, blitzende Lichtführung, die in einzelnen scharfen Akzenten den Panzer und den Helm trifft, die Augen aufleben läßt und die ganze Gestalt in eine Wolke von zitternder Luft hüllt. Die flatternde rote Schärpe, die sich über den bläulichen Stahl zieht, bildet den einzigen starken Farbenakkord.

Das meisterhafte Bildnis des Heliodoro de Barrera, des jesuitischen Beichtvaters Philipp IV. von Spanien, im Besitz Herrn Fleitmanns in New York steht dazu äußerlich im Gegensatz (Abb. 6). Es ist anspruchslos in der Anordnung, einfach grau-braun in der Farbe und unauffällig in der Technik. Aber aus dem Kopf spricht dieselbe dramatische Leidenschaft und beherrschende Intelligenz wie aus dem Bildnis des Grafen Arundel. Bewunderungswürdig ist, wie der Künstler sein eigenes Fleisch und Blut diesem harten Typus mit der niederen Stirn, den abstehenden Ohren, den durchdringenden Augen, der Hakennase mit eingezogenen Flügeln und dem brutal sinnlichen Mund verlieh. Es mußte etwas in dem Wesen dieses Jesuiten mit seiner autokratischen Gesinnung und seinem politischen Verstand liegen, das dem Künstler zusagte. Wie anders faßte Rembrandt die Mönche, die er zu malen hatte, auf, diese Gestalten mit dem in sich gekehrten, sanften Ausdruck, die eine Welt durch ihr Beispiel zu gewinnen suchen! Rubens schildert den Fanatiker, dem Politik und Religion eins ist, der mit Schrecken und List Propaganda für seine Lehre macht. In Werken dieser

Art drückt sich deutlicher die Weltanschauung aus, die diese beiden großen Niederländer voneinander trennte, als in den für die Öffentlichkeit bestimmten großen, kirchlichen und allegorischen Kompositionen.

Wir kommen zu den Werken der letzten Jahre des Künstlers. Nur beiläufig erwähne ich die beiden großen Gemälde, die heilige Familie im Metropolitan-Museum in New York und die Jagd der Diana aus der Ashburton-Sammlung im Besitz von Frau Benjamin Thaw in New York, die bekannt genug sind und trotz großartiger Vorzüge wegen der Mitarbeit von Schülern oder mangelnder Erhaltung keinen ungetrübten Genuß aufkommen lassen. Prachtvoll sind in den Kostümen dieser Bilder die seltsam gebrochenen Farbtöne, die Zusammenstellungen von Orange, Lila und zartem Rot, die für die späten Werke des Rubens charakteristisch sind. Höchst anmutig wirken die Mädchengestalten in der Jagd der Diana, einen kindlichen Reiz ausstrahlend, den die frühen Werke des Künstlers mit ihrer bewußteren Sinnlichkeit nicht besitzen. Unmittelbarer aber als die großen Werke sprechen die Skizzen aus diesen Jahren, von denen einige in der Sammlung Johnson und Widener in Philadelphia aufbewahrt werden. Größte künstlerische Kraft verbinden sie mit der persönlichen Sprache, die allen Spätwerken großer Meister zu eigen ist. Während aber andere Künstler am Ende ihres Lebens vor allem von dem Ausdruck des Leidens erzählen, scheint Rubens, dessen ganze Laufbahn ein einziger Siegeszug war, über alle seelischen Schwächen zu triumphieren. Die letzten Werke sind voll freudiger, harmonischer Stimmung, atmosphärisch und visionär, erfüllt von heiteren lichten Farben. Nur hin und wieder, wenn er zu düsteren Darstellungen gezwungen ist, sehen wir, daß sich auch seine Empfindung für das Tragische vertieft hat. Wie ergreifend ist der Sturz des Ikarus, der verzweifelte Aufschrei des jungen Fliegers, das entsetzte Zurückschauen des Vaters geschildert und doch wie versöhnlich wirkt diese in sprühende Sonnenstrahlen getauchte Szene mit der entzückenden, verschwimmenden Landschaft, die dem Niederstürzenden unten entgegenleuchtet (Abb. 7). Eine rührende Szene gibt eine andere Skizze im Besitz Herrn Johnsons wieder, vermutlich eine Darstellung aus Ovid: ein angeschossener, zahmer Hirsch flüchtet sich zu der Besitzerin, die mit verzweifelter Miene den Kopf des Sterbenden im Schoße hält: der wehmütige Ausdruck des Tieres, der Jammer der Frau sind mit einer Inner-



Abb. 10. Rubens, Landschaft.

Sammlung J. G. Johnson, Philadelphia.

lichkeit geschildert, wie wir sie eher bei Rembrandt als bei Rubens erwarten.

Wahrscheinlich sind die beiden Skizzen — die zweite kommt in einem besser erhaltenen, aber schwächeren Exemplar noch einmal im Pariser Kunsthandel vor — um 1635 für die Folge entstanden, die Rubens mit Hilfe von Schülern im Auftrage König Philipps IV. für das Jagdschloß de la Parada bei Madrid ausführte.

Um zwei Entwürfe für großartige historische Kompositionen handelt es sich schließlich bei dem Raub der Sabinerinnen in der Sammlung Widener und der Versöhnung der Römer und Sabiner in der Sammlung Johnsons, die trotz des verschiedenen Formates Gegenstücke bilden (Abb. 8 u. 9). Sie sind bald nach 1635 zur Zeit entstanden, als Rubens das große Gemälde mit dem Raub der Sabinerinnen, jetzt in der National Gallery in London, ausführte. Die Versöhnungsszene hatte er schon einmal früher um 1620 in einer vorwiegend von Schülern vollendeten Komposition, jetzt in der Münchener Pinakothek, behandelt. Auch die beiden ähnlichen Kompositionen, große eigenhändige Skizzen aus der Ashburton-Sammlung, die in den Besitz Alfred de Rothschilds

in Paris gelangten, stehen hiermit in Zusammenhang; in der einen wiederholen sich einige Gruppen genau wie in Herrn Johnsons Skizze. Es ist nicht unmöglich, daß die beiden Entwürfe in Amerika spätere Umarbeitungen der Pariser Bilder sind, die Rubens für zwei weitere Kompositionen im Auftrage des spanischen Hofes anfertigte. Die vermutlich von Schülern ausgeführten Gemälde, die das Atelier des Künstlers nicht lange vor seinem Tode verließen, sind verloren gegangen. Jedenfalls gehören die Skizzen ganz dem großen Stil der letzten Werke des Künstlers an. Namentlich die größere und farbigere Skizze Herrn Wideners ist ein Wunderwerk einer kunstvoll freien Komposition von heiterer Farbenwirkung. Dem vollkommenen Ausgleich von Bewegung und Gegenbewegung in den wogenden Gruppen entspricht die rhythmische Harmonie der Töne. Das blendende Weiß des Schimmelreiters und des Kleides der Geraubten in der Mitte wird von lebhafteren Farben eingerahmt, von dem Orange und Blau des Mantels des bittenden Alten und dem Rot der Schärpe des Kriegers, der das Mädchen auf das Pferd hebt. Hellere Massen verlieren sich dann zu beiden Seiten in den golden beleuchteten, architektonischen und landschaftlichen Grund, und erst in den Ecken treten einige Gestalten in bunteren Tönen hervor, vor allem die beiden angstvoll und doch nur zögernd flüchtenden Frauen auf der linken Seite, deren Kostüme in den seltsamen bläulich-roten und orangebraunen Farben des späten Stiles schillern. Alles dies ist mit einer königlichen Freiheit des Pinsels in ätherischen Tönen hingeworfen, mit einem unbegreiflichen Sinn für die Beherrschung der Massen, die wie ein prächtiges Ornament sich seltsam ineinander verschlingen und doch den Geist der Darstellung in allen Einzelheiten lebendig ausdrücken. — Während diese Komposition sich stark plastisch von vorn bis in eine bedeutende Tiefe hin entwickelt, sind die Gruppen in der Skizze Herrn Johnsons mehr in der Art eines antiken Reliefs gegen einen dunklen Grund angeordnet in der Weise, daß sich die Bewegung hauptsächlich in seitlicher Richtung vollzieht. Statt der lockeren Gruppierung sind die Massen straff zusammengehalten, und nicht wie dort nach der Mitte, sondern nach zwei Zentren zu gesammelt. Die Linien strahlen radial von den beiden am höchsten aufragenden Köpfen der Krieger zu beiden Seiten aus; die Frauen in der Mitte werden in diese zentrifugalen Ströme mit einbezogen und bilden somit die formale wie geistige Vermittlung zwischen



Abb. 11. Rubens, Kühe.

Sammlung J. G. Johnson, Philadelphia.

beiden Teilen. Die Kühnheit der Bewegungen der einzelnen Figuren, die trotz dieser straffen Konzentration gewagt ist, der Ausdruck völliger seelischer Hingabe, mit der die Frauen ihre Aufgabe erfüllen, die Gehaltenheit der dumpfen, stahlgrauen Färbung, die der Szene einen düsteren leidenschaftlichen Charakter gibt, alles verbindet sich zu einer Schöpfung, wie sie nur höchste Genialität, gezügelt durch lange Lebenserfahrung, hervorbringen kann.

Rubens zog sich während der letzten fünf Jahre seines Lebens auf das Land zurück und malte von dem mittelalterlichen Schloß Steen aus, das er sich mitsamt der weiten Ländereien erwarb, jene unvergleichlichen Landschaften, die für die Folgezeit, namentlich für die englische Kunst eines Constable und Turner von so hoher Bedeutung werden sollten. Das ungeheure Dasein des großen Meisters vollendete sich in wahrhaft faustischer Weise. Nach der Tendenz alternder Künstler kehrte er zur Einfachheit in den Motiven

zurück und suchte das Wunderbare im Natürlichen und Selbstverständlichen auf. Er studierte die hügeligen Gegenden, die sein Landgut umgaben, die Bauern in ihren glücklichen, schlichten Beschäftigungen; er beobachtete den alles durchdringenden Einfluß der Atmosphäre, den tiefen Zusammenhang alles Lebenden mit der Erde. Er suchte Ruhe von den unmittelbaren, stark sinnlichen Eindrücken seiner an menschlichen Formen geschulten Phantasie. Diese Ruhe zu finden war freilich seinem rastlosen Temperament nicht ganz vergönnt. Ein Leben, das von so mächtigen Leidenschaften unaufhörlich vorwärtsgetrieben war, konnte nicht plötzlich in bescheidenem, objektiven Betrachten stillstehen. Das produktive Verlangen arbeitete weiter und drückte sich in verhüllteren Formen verklärt aus; es bemächtigte sich der anorganischen Natur, die der Künstler zu einem persönlichen, kraftsprühenden Wesen umbildete. Erläuternd vermag die großartige Skizze mit der Landschaft nach dem Regen im Besitz Herrn Johnsons sprechen (Abb. 10). Die Erde ist wie von innen heraus bewegt; die Höhenzüge dampfen und lösen sich in leuchtende, breit dahinziehende Wolken auf; das Grün der Wiesen strotzt von glühendem, saftigen Leben; und alle Linien der Landschaft sind von einem einzigen Strom dramatischen Geistes geschwellt. Inmitten dieser heroischen Bildungen haben Mensch und Tier keine andere Bedeutung mehr als Felsen und Sträucher; der Mensch läßt sich mittreiben in dem Brausen der Elemente oder sitzt sinnend am Wege, dem riesigen Schauspiel in Gedanken folgend.

GEMÄLDE VAN DYCKS IN AMERIKA

Als Künstler, dessen Begabung vor allem im Bildnis lag, beschäftigte sich van Dyck, ähnlich wie Rembrandt, anfangs mit Studien nach alten Männern, bei denen sich das Charakteristische auffällig äußert. Freilich kam es ihm weniger auf den seelischen Ausdruck, der Rembrandt interessierte, als auf den dekorativen Schwung der Erscheinung an. Seine Apostel sind Schauspieler, die auf die Entfernung wirken müssen, in gewagten Drehungen mit ausladenden Gesten posieren. Ihre kühn umgeworfenen Draperien, ihre wallenden Haare und Bärte, selbst ihre Gesichtszüge haben als ein Ausdruck ihrer pathetischen Sprache große vereinfachte Kurven angenommen (Abb. 1).

Van Dyck hat bekanntlich schon mit 16 Jahren zwei Folgen von Aposteln, die eine mit Hilfe von Schülern, geschaffen, von denen sich ein Teil in Dresden, im Louvre und in Althorp house erhalten hat. Zwei zu dieser Folge gehörigen Gemälde befinden sich in amerikanischem Privatbesitz, in Boston (bei Herrn F. G. Macomber) und in New York, und ein im Zusammenhang damit entstandener Studienkopf eines alten Mannes ist in der Sammlung Johnson in Philadelphia (Abb. 1). Die Malerei in diesen Köpfen hat noch viel von Rubens, aber in den nervösen, kurzen Kurven, mit denen der Künstler an der Stirne, der Nase und den Haaren den Gesamtumriß unterbricht, verrät sich der Schüler. Auch unterscheidet sich seine Malerei durch das warme Braun

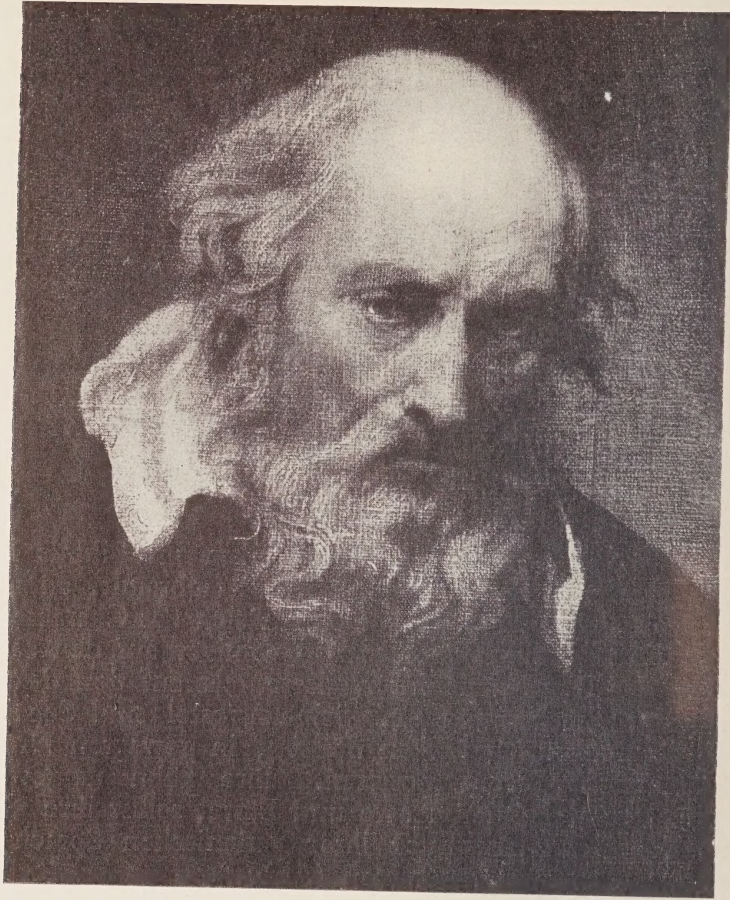


Abb. 1. Van Dyck, Studienkopf.

Sammlung J. G. Johnson, Philadelphia.

der Schatten mit den zinnoberroten Reflexen um die Augen von der des Rubens.

Der jugendliche weibliche Typus derselben Jahre überbietet den des Rubens noch an Üppigkeit der Formen. Doch haben diese Gestalten die robuste Sinnenfreude ihrer Vorbilder verloren; sie scheinen vor Sehnsucht zu vergehen oder sind von fanatischem Wahnsinn verzehrt. Einige gehören zu den ausdrucksvollsten Gebilden, die dem Künstler je in Kompositionen gelungen sind,



Abb. 2. Van Dyck, Magdalena.

Sammlung J. G. Johnson, Philadelphia.

wie auf der Schlangenanbetung in der Galerie des Prado das Mädchen, in deren Gesicht das letzte Aufflackern wilder Leidenschaft meisterhaft zum Ausdruck gebracht ist.¹ Öfters freilich bleibt

¹ Diese schönste der frühen Kompositionen geht dort immer noch fälschlich unter dem Namen des Rubens, obgleich sie schon von Bode und anderen dem van Dyck zurückgegeben worden ist. Daß die Vermählung der heiligen Katharina in demselben Museum, die Jordaens zugeschrieben wird, gleichfalls ein frühes Werk des van Dyck ist, wird durch die Vorzeichnungen des Künstlers

der Künstler vom Sentimentalen nicht frei; nur die Glut der Farbe und der Schwung der Darstellung versöhnt mit dem übertriebenen Pathos. Van Dyck hat dasselbe weibliche Modell in mehreren der frühen Kompositionen benutzt, so in der büßenden Magdalena bei Sir Frederik Cook und in der Amsterdamer Galerie, bei der Delila auf dem Wiener Gemälde und dem trunkenen Silen in Dresden. Wie eine Vorstudie zu dem Amsterdamer Bild erscheint die klagende Magdalena in der Sammlung Johnson in Philadelphia, eines jener Werke, in denen der junge Künstler sich seiner welt-schmerzlichen Stimmung völlig hingibt. Bei dieser restlosen Hingabe an Stimmungen, die für nervöse Naturen in jugendlichem Alter bezeichnend ist, treten die Charakterzüge des Meisters besonders deutlich, wenn auch ins Unwahre gesteigert, zutage, die Begeisterung und die Sinnenfreude, die Melancholie und die Sensibilität, die sich in dem unruhigen, die Gestalt umkreisenden Liniengewirr ausdrückt (Abb. 2).

Seitdem ein männliches Bildnis van Dycks mit dem Datum 1613, also von dem 14-jährigen geschaffen, in den letzten Jahren zum Vorschein kam, wissen wir, daß der Künstler sich schon zur Zeit jener ersten Studienköpfe mit seinem eigentlichen Gebiet, der Bildnismalerei, beschäftigte. Die Haupttätigkeit auf diesem Felde vor der italienischen Reise scheint dann in die Jahre von 1618—1621 zu fallen, in der er besonders am Ende des Zeitraumes eine Reihe von Bildnissen schuf, die zum Schönsten seiner Kunst gehören. Die meisten dieser Frühwerke, die unter dem Namen des Rubens und anderer gingen, sind dem Künstler erst von Bode zurückgegeben worden, der das Verdienst hat, die Jugendentwicklung des Meisters zuerst richtig dargestellt zu haben. Von den in Amerika befindlichen Werken dieser Gruppe, die ich schon anderweitig besprochen habe, hat den größten Ruhm mit Recht das aus dem Besitz des Earl of Carlisle stammende Bildnis des Frans Snyders im Besitz des Herrn Frick in New York, der auch das Gegenstück, die Frau des Snyders, aus der Sammlung des Earl of Warwick erwarb (Abb. 3). Es muß auch bei van Dyck einen Unterschied gemacht haben, wenn er dem Modell persönlich nahe stand. Snyders war einer seiner Freunde, den er aus eigenem Antrieb mehrere Male porträtierte, eine ihm selbst verwandte Natur, wenn

zu diesem Bild in Bremen und im Britischen Museum bewiesen. Hulin und Buschman (P. Buschman jr., Jacob Jordaens, Amsterdam 1905 p. 133) haben zuerst den Namen van Dycks vor dem Bilde ausgesprochen.



Abb. 3. Van Dyck, Bildnis des Frans Snyders.

Sammlung H. C. Frick, New York.

wir an die Wahrhaftigkeit der Bildnisse glauben dürfen. Und es dürfte schwer fallen, nicht daran zu glauben, so erstaunlich ist die Realität der Erscheinung, wenn wir uns auch nachträglich sagen, daß van Dyck ein gutes Teil seines eigenen Wesens in das Bildnis gelegt haben muß. Denn man würde schwerlich den Maler brutaler Tierkämpfe und üppiger Fleischauslagen hinter dieser hageren Gestalt mit dem melancholischen Blick und den nervösen Fingern vermuten. Dem sensiblen Ausdruck der Gestalt entspricht ein seltsamer Linienrhythmus, der an einzelnen Stellen wie bei den springenden Kurven des Vorhanges und der Hände in fast extravagante Bewegung übergeht; auch die Färbung mit vorherrschendem Grauviolett und tiefem Blau spiegelt den sehnächtigen Ausdruck des Kopfes wieder. Außer dem Gemälde in der Sammlung Frick gibt es noch drei Bildnisse des Frans Snyders, die als Werke van Dycks bekannt sind: das oft besprochene Doppelbildnis in Kassel, das Brustbild in der Sammlung Liechtenstein in Wien und ein Porträt in Raby Castle, das Lionel Cust erwähnt und mir nicht zu Gesicht gekommen ist. Der Annahme Custs, nach dem die Bildnisse Fricks nach dem Gemälde in Kassel und dem in Wien, und zwar vielleicht erst nach der italienischen Reise entstanden seien, vermag ich mich nicht anzuschließen. Der Zusammenhang der drei Werke ist enger als es beim ersten Anblick erscheint. Snyders hat nur für eines der Porträts Modell gegessen, die beiden anderen sind Kopien, bei denen nur das Beiwerk verändert ist. Zeitlich voran steht unzweifelhaft das Bildnis im Besitz Herrn Fricks, das wie in einem Zuge gemalt ist und die ganze Frische des ersten Eindruckes bewahrt. Das Gemälde der Sammlung Liechtenstein kann nicht wohl eine Vorstudie dazu sein, da es das Beiwerk des Bildnisses in New York den Pilaster, den Vorhang, das Kostüm zu genau für eine Studie wiedergibt. Es ist eine Teilkopie aus der Zeit, die schon ein wenig von der Lebendigkeit des Vorbildes verloren hat. Lehrreich für die Arbeitsweise van Dycks ist der Vergleich des Kasseler Bildnisses mit dem der Sammlung Frick. Der Künstler hat die beiden Bilder zu einem verschmolzen und dabei die Oberkörper der Dargestellten, sowie den Umriß der Vorhänge und die Landschaft genau übernommen. Da die Frau des Snyders sitzend gegeben war, mußte er die Haltung des Mannes verändern; der Stuhl im Vordergrund des Frickschen Bildes, auf den sich Snyders stehend stützt, ist weggelassen und statt dessen ein Knauf über

seiner Schulter angebracht, der den Sitz des Dargestellten andeutet. Snyders hat jetzt die eine Hand auf die Brust gelegt und die andere auf die Lehne des Stuhles, auf dem die Frau sitzt. Dabei ist die Fingerhaltung der Frau ganz unverändert geblieben, nur legt sie die rechte Hand statt auf die Stuhllehne auf die Linke des Mannes. Man sieht daraus, mit welcher Leichtigkeit van Dyck auch ohne das Modell vor sich zu haben, arbeitete. Er macht ein Gruppenporträt aus zwei Einzelbildnissen und ändert unter Übernahme der wichtigsten Teile die Haltung der Arme nach Belieben, ohne auch nur den Anschein von Unwahrheit zu erwecken. Aus dem Vorbild der Frickschen Bilder erklärt sich, warum der Künstler den Pfeiler hinten zwischen beiden Gestalten beibehielt und warum er dem Manne einen Platz anwies, der, wenn man es sich genau überlegt, unbequem, ja fast uneinnehmbar ist, da seine Beine mit dem Lehnssessel der Frau in Kollision kommen müßten. Der Ausdruck der Köpfe hat, verglichen mit den Gemälden in New York, an Intensität verloren. In einem Bildnis wie dem Snyders der Sammlung Frick hat der Künstler den Höhepunkt seiner Schilderung des vornehmen Bürgertumes der Niederlande erreicht.

Mit den Gemälden aus der Genueser Periode rückt der Künstler in eine andere Sphäre, in der er sich von jetzt ab am wohlsten fühlt. Seine Kunst wird exklusiver und ist für die Palastbewohner und ihre Freunde bestimmt. Innerhalb dieses kleinen Kreises bleibt ihr auch heute noch die Existenzberechtigung gewahrt, muß sie sich auch von dem bescheidenen Erdenbewohner noch oft den Vorwurf der Oberflächlichkeit und Dekadenz machen lassen. Mit Unrecht. Wer sie nur von kalten Museumsräumen her kennt, dem wird sie leicht nichtssagend erscheinen, es sei denn, daß sie dem romantischen Gemüt Träume von prächtigen Schlössern vorzaubere wie dem Zuschauer einer Parade von Fürstlichkeiten auf der Straße. Überzeugend wirkt sie, wo sie zur Verherrlichung der Aristokratie dient, mit der sie das Los teilt, die Oberfläche künstlerisch durchzubilden. In Prachträumen werden diese Gemälde zur Wirklichkeit: es sind lebendige Dekorationen, die sich dem Rahmen des Ganzen einfügen; sie reden mit einem lebenswürdigen Lächeln über reizende Nebensächlichkeiten, über ein anmutiges Kostüm, eine graziöse Pose, über ein prachtvolles Reitpferd oder einen Lieblingshund. Der Inhalt ist nichts, die beherrschende Form alles, die Form, die sich wie alles Vollkommene leicht und gefällig gibt als wäre sie im Augenblick erfunden und sich doch nur langsam durch



Abb. 4. Van Dyck, Marchesa Durazzo.

Sammlung B. Altman, New York.

Tradition und Arbeit bildete. Die Mühen des Lebens treten nicht an die Oberfläche. Darin unterscheiden sich diese Gemälde von den Werken Rembrandts, denen die Sorge in jedem Strich anhaftet, die sich darum nicht leicht in eine königliche Umgebung fügen. Rembrandt erscheint in solchen Räumen wie ein Philosoph, der sich in einen Palast verirrt hat und ungehört tiefe Weisheit in schweren Wendungen predigt; er zieht die Blicke zu sehr auf sich und verlangt zu viel von dem minder begabten Beschauer. Van Dyck will nur mit einem Blick gestreift werden, wenn die Geselligkeit des Hofes zu seinen Füßen wogt, will nur ein flüchtiges Wort des Dankes dafür ernten, daß er die berauschte Atmosphäre ele-



Abb. 5. Van Dyck, Lucas van Uffelen.
Sammlung B. Altman, New York.

ganter Geselligkeit im Bild für alle Zeiten festhielt. Hat es doch keiner wie er verstanden, seine Gestalten mit diesem unbestimmbaren Zauber zu umgeben, der den Reiz der vornehmen Welt ausmacht, mit jenem leichten aus Kunst und Natur gemischten Duft, der eine Bewegung, ein Wort, einen Blick begleitet und von dem geistreich Flüchtigen der Erscheinung lebt.

Es war kein Zufall, daß van Dycks Gemälde aus der Genueser Zeit die beste Aufnahme bei der sich bildenden Aristokratie des neuen Erdteiles fanden. Nicht weniger als vier der schönsten Damenbildnisse in ganzer Figur befinden sich in Sammlungen der Vereinigten Staaten. Zwei davon gehören Herrn Widener in

Philadelphia, der ihnen und vier anderen Meisterwerken des Künstlers eine würdige Umgebung in einem eigens dafür gebauten Saal geschaffen hat (Abb. 6 u. 7), das dritte, das Bildnis der Marchesa Spinola besitzt Herr Pierpont Morgan, das vierte Herr Charles Taft, der Bruder des Präsidenten, in Cincinnati (Abb. 8). Zwei der schönsten halbfigurigen Porträts dieser Zeit, die Marchesa Durazzo aus der Sammlung Rudolf Kanns in Paris, und den Lucas van Uffelen aus dem Besitz des Herzogs von Sutherland eignet Herr Altman in New York. Dazu kommen mehrere andere vorzügliche Gemälde Genueser Edelleute in den Sammlungen Fricks und Untermeiers in New York.

Von den Dargestellten auf diesen Bildern kennen wir zwei näher aus der Biographie des Künstlers. Lucas van Uffelen (Abb. 5) war einer der niederländischen Bekannten van Dycks, mit denen er während seines Aufenthaltes in Genua in nähere Berührung kam, ein Antwerpner Großkaufmann, der einen Teil des Handels zwischen Genua und Antwerpen vermittelte und zugleich Kunstsammler war. Daß er auch Kunsthandel trieb, erfahren wir durch eine Auktion in Amsterdam im Jahre 1639, auf der eine von ihm aus Italien importierte Sendung wertvoller Bilder versteigert wurde. Kein Geringerer als Rembrandt war einer der Interessenten dieser Auktion und fertigte eine Skizze des Hauptwerkes, das zur Versteigerung kam, des Bildnisses des Grafen Castiglione von Raffael, jetzt im Louvre, an. Die Skizze von Rembrandts Hand, an deren Rand der hohe Verkaufspreis notiert ist, befindet sich in der Sammlung der Albertina in Wien. Von der Freundschaft van Dycks und van Uffelens zeugt die Radierung des Künstlers mit der Darstellung Tizians und seiner Geliebten, die eine Widmung „Al Signore Luca van Uffel in segno d'affectione et inclinatione amorevole“ trägt. Auch gibt es noch ein zweites Bildnis van Uffelens von der Hand des van Dyck in der Braunschweiger Galerie, das im Hintergrunde die Handelsflotte des Porträtierten an der italienischen Küste zeigt. Das überlegene Bildnis bei Herrn Altman läßt erkennen, welche Richtung der Künstler seit dem Bildnis des Snyders in der Sammlung Frick eingeschlagen hat. Beide Modelle gehörten derselben sozialen Klasse, dem bürgerlichen Mittelstand an, aber bei van Uffelen glauben wir den geborenen Aristokraten vor uns zu haben, bei dem der Ausdruck des Kopfes und die Pose aus einem Guß sind, während beim Snyders der Ausdruck des Gesichtes zu intensiv ist, um sich der

bewußt eleganten Haltung des Körpers völlig unterzuordnen. Wie wir namentlich bei den Damenbildnissen der Genueser Zeit sehen, legt der Künstler jetzt mehr Gewicht auf das Distinguierte der ganzen Erscheinung, auf den Einklang der Bewegungen des ganzen Körpers, auf dem ein Teil des Eindrucks vornehmen Wesens überhaupt beruht. Naturgemäß leidet darunter die Kraft des Ausdruckes im Einzelnen. Der Gesamtumriß ist jetzt einfacher; die momentane Bewegung, die beim Snyders durch stark bewegte Kurven geschaffen ist, geht im Bildnis des van Uffelen unmittelbar von dem Dargestellten aus. Daß dieser auch in der plötzlich geänderten Stellung, die durch die Wendung des Kopfes nach einem eintretenden Besucher zu entsteht, die elegante Haltung bewahrt, verstärkt den Eindruck des Vornehmen. Deutlicher noch ist der Unterschied zwischen den beiden Bildnissen in der Farbengebung. Van Dyck hatte inzwischen die großen Venezianer Meister kennen gelernt, und gerade dem alternden Tizian, den er in jener dem van Uffelen gewidmeten Radierung porträtierte, verdankte er vor allem den herrlichen warmen Goldton, in den er jetzt den Dargestellten hüllt, das satte tiefe Schwarz des Kostümes und die eigentümlich gebrochenen rötlichbraunen Töne, die er in dem Vorhang und der Tischdecke spielen läßt, Farben, die der Künstler in der farbenfreudigen Frühzeit noch nicht schätzte und die er nun mit seinem nervösen Temperament intensiver als Tizian von innen heraus aufleuchten läßt.

Der Sinn für das Vornehme war in dem Künstler durch den Verkehr mit der Aristokratie Genuas entwickelt worden. Keine Geringere als Paola Adorno, die unvergleichliche Gemahlin des Marchese Brignole-Sala soll seine Liebessehnsucht entflammt haben, und erinnert man sich, daß er sie häufiger und gewiß nicht mit geringerer Hingabe als irgend eine andere der Edeldamen Genuas gemalt hat, so möchte man fast an die Wahrheit der Tradition glauben. Herr Widener besitzt eines der schönsten dieser Bildnisse, in dem sie wie eine Königin überhöht zwischen Säulen, von ihrem Söhnchen als von einem Pagen begleitet, dargestellt ist (Abb. 6). Man verspürt die Absicht des Künstlers, etwas Niedagewesenes an Hoheit und Formenschönheit zu geben. Fast scheint er zu weit zu gehen: er übertreibt die Größe der Gestalt, die ohnehin durch die schleppenden Gewänder bedeutend wirkt, und kommt damit dem Schönheitsideal der Zeit weit entgegen; er gibt ihr ein statuarisches Aussehen, indem er das kühle, durchscheinende

Gesicht durch die Vertikalen der Architektur einrahmt; er zeichnet sie in fast stilisiertem strengen Profil. Die Gestalt hat etwas Erdenfremdes in ihrer Erhabenheit, und keine Brücke scheint von ihr zu dem Knaben mit seinem frühzeitig selbstbewußten Ausdruck hinüberzuführen.

In dieser Zeit, in der sich van Dyck dem Ideal des Vornehmen ganz hingab, hatte er wenig Auge für das Kindergemüt. Malte er die Genueser Damen in Begleitung von Kindern, so sind die wie Puppen wirkenden Kleinen nur benutzt, um als Kontrastfiguren den Eindruck der Größe und überlegenen Intelligenz der Erwachsenen zu steigern, in demselben Sinn etwa, in dem er gelegentlich ein spielendes Hündchen neben der Edeldame anbringt — so auf Herrn Tafts Bildnis — durch dessen anmutige zerfahrene Bewegungen die Ruhe und Erhabenheit der Figur besonders hervorgehoben wird. In dem Bildnis der Paola Adorno verwertete er den Knaben mit seinem prächtigen gelb und rotsamtnem Kostüm als Farbengegensatz zu dem tiefen Schwarz des Atlases ihres Kleides. Diese Kunst war noch zu hochstrebend, noch zu sehr von sich selbst berauscht, um das Kinderleben zu beachten. Später in der englischen Zeit, als van Dyck seinen Modellen kühler und objektiver gegenüberstand, verstand er auch die Kinder mit reizender Natürlichkeit zu schildern, freilich auch dann nur die Prinzenkinder, denen ein bewußtes, sicheres Auftreten wohl ansteht. Es war ein glücklicher Zufall, daß er die Marchesa Cattaneo nicht zusammen mit den Kindern auf einem Bild darstellte, sondern als begleitende Figur einen Diener erwählte, bei dem man sich schon eher die oberflächliche Schilderung wie bei Kindern gefallen läßt (Abb. 7). Die Bildnisse des Knaben und des Mädchens, die jetzt in Herrn Wideners van Dyck-Saal zu beiden Seiten des Hauptbildes hängen, sind ansprechende Begleiterscheinungen, die mit ihren zurückhaltenden bernsteinfarbenen Tönen würdig das leuchtende Wunderwerk in der Mitte vorbereiten. Dies gilt mit Recht als eine der unvergleichlichsten Schöpfungen des Meisters. Alles, Natur und Kunst, scheint der Herrscherin zu dienen, Alles ist geschaffen, um ihre Reize zu erhöhen. Lebensgroße Bildnisse in ganzer Figur machen immer dem Beschauer gegenüber einen überragenden Eindruck; aber selten hat ein Künstler es verstanden, die physische und geistige Überlegenheit der Dargestellten so überzeugend auszudrücken. Gleichsam in olympischen Höhen, einen kühlen Blick dem Untenstehenden zuwerfend, schwebt die Gestalt hoheitsvoll vorüber. Das Überdecken der Füße durch



Abb. 6. Van Dyck, Paola Adorno.
Sammlung P. A. B. Widener, Philadelphia.

das lange Gewand, ihr etwas erhöhtes Stehen, die unterwürfige Stellung des klein erscheinenden Negers, das Hochhalten des Schirmes, der die Figur gleichsam nach oben fortsetzt, alles wirkt zusammen, um die Größe der Gestalt zu steigern. An der aufstrebenden Architektur des Palastes vermag sich ihre Schlankheit zu messen; mit dem unruhigen Gefüge der freien Natur kontrastieren die klaren Linien des dunklen Kleides, dessen vornehme Einfachheit durch den Gegensatz zu dem goldgelben Kostüm des Dieners und dem Rot des Schirmes zur Geltung kommt. Vor

einem Hintergrund von tiefen, leuchtenden Farben taucht der Kopf auf, dessen Ausdruck der Erwartung standhält: die blitzenden Augen, die scharfe Nase, der nervöse Mund, alles verrät die Gewohnheit, mit Intelligenz zu herrschen, eine edle Herkunft unbewußt und stolz zur Schau zu tragen. Der Bühnenapparat erscheint nicht zu ausführlich zur Charakteristik eines solchen Modelles, da der Künstler sich bewußt war, daß es zur Schilderung des Aristokratischen mindestens ebenso sehr der Erfassung des Milieus wie des Wesens der Person bedurfte. Modell und Umgebung sind vollkommen zusammengestimmt: selbst die Blumen des Vordergrundes und die Gartenanlagen haben einen künstlichen Charakter, und glühend verhüllte Töne gehen von dem Himmel aus und schaffen eine zauberhafte Atmosphäre, aus der die Gestalt wie aus Amberwolken hervortritt.

Es ist merkwürdig, daß van Dyck romanische Edelleute zu malen hatte, als seine Kunst von hohem Schwung und feuriger Hingabe erfüllt war, daß ihm die kühlen, lässigen Aristokraten des englischen Hofes Modell standen, als seine Kunst kälter und blasser wurde. Oder hatte er ein so geschmeidiges Wesen, daß er sich an den vornehmen Vertretern fremder Nationen modelte, gehörte er zu jenen überreizten, zarten Geschöpfen, die nur aufleben im Zusammensein mit anderen und dann ihr Können aufs herrlichste den Umständen gemäß entfalten? Wie dem auch sei, innere Entwicklung und äußeres Geschehen scheinen wie bei allen großen Menschen auch hier zusammen zustimmen. Als er von Italien nach den Niederlanden zurückgeht, ändert sich seine Auffassung mit dem Wechsel des Klimas, das ihn umgab. An Stelle der südlichen Glut tritt eine reservierte Auffassung, an Stelle des fortreißenden Schwunges, eine auf das Innere ausgehende Betrachtung, an Stelle der goldnen warmen Töne eine graue silberne Färbung. Der Künstler besinnt sich wieder auf die Jugendideale, die ihn vor allem auf die bedeutende Charakteristik des Kopfes wiesen. Aber die Neigung zu übertreiben hat sich inzwischen verloren, und die Kunst des Ausdrucks einer natürlichen Eleganz ist hinzugekommen. So gibt er jetzt seinen Gestalten einen persönlichen, doch vornehm zurückhaltenden Ausdruck. Wenn der Künstler wieder Gewicht auf den geistigen Ausdruck legt, so wurde er darauf ohne Zweifel auch durch die Modelle gewiesen. Zu keiner Zeit, weder in Italien, noch später in England, hat van Dyck bedeutendere Menschen zu malen ge-



Abb. 7. Van Dyck, Marchesa Cattaneo.

Sammlung P. A. B. Widener, Philadelphia.



Abb. 8. Van Dyck, Damenbildnis.
Sammlung Charles P. Taft, Cincinnati.

habt als in diesen fünf Jahren des zweiten Antwerpner Aufenthaltes von 1627—1632. Denn die Niederlande waren damals der Schauplatz der kriegerischen und geistigen Ereignisse Europas. Fast alle großen Gelehrten, Künstler und Politiker, die sich vorübergehend oder dauernd in der Weltstadt Antwerpen aufhielten, saßen dem Künstler, der seit seinem Aufenthalt in Italien Weltruf erlangt hatte. Fällt es dem Beschauer schwer, sich der Gesichter der Genueser und englischen Edelleute zu

erinnern, so vergißt er nicht leicht die markanten Erscheinungen dieser Periode:

die Porträts von Künstlern wie Ryckaert, Pepijn, Snayers, von Gelehrten wie den van den Wouwer, Scribani, Puteanus, von Feldherrn wie Spinola, Thomas von Carignan, Albert von Arenberg, Heinrich van den Bergh.

Auf eine geistige Vertiefung des Künstlers weisen auch die zahlreichen religiösen Gemälde, die er damals für flämische Kirchen schuf, Werke, die mit ihrem ekstatischen Ausdruck und ihren grauen Farbenstimmungen freilich nicht zu den besten Leistungen des Meisters gehören und ein fast tragisches Ringen um ein Gebiet beweisen, auf dem er immer nur ein übertreibender Nachahmer seines großen Vorbildes Rubens blieb.

Zwei Bildnisse in amerikanischem Besitz, das des Grafen von Nassau in der Sammlung Frau Emerys in Cincinnati und ein männliches Bildnis in der Herrn Bordens in New York umfassen etwa die beiden Extreme der Auffassung van Dycks in dieser Zeit. Das Porträt des Grafen von Nassau steht dem Stil der Genueser Jahre noch nahe; es hat den kühnen Schwung jener Bilder, es gibt das selbstsichere Auftreten des Dargestellten mit gleicher Freiheit wieder, es erinnert auch in der Farbengebung, obgleich kühler im Gesamtton, in der Verbindung von warmen Rot mit Stahlblau an Bildnisse Genueser Feldherrn. Doch ist die Zeichnung klarer und bestimmter, die Gestalt massiger gebaut, ihr Benehmen elementarer. Das Wesen des Modelles ist weniger verhüllt und wirkt direkter auf den Beschauer. Noch hat der Künstler den Kontraport in der Haltung gewählt: Körper und Arme wenden sich nach der einen, der Kopf nach der anderen Seite — ganz im Sinne einer Reihe von Genueser Porträts, wie etwa des Lucas van Uffelen oder der Marchesa Cattaneo, in denen er auf diese Weise eine dramatische Zuspitzung der Darstellung erreicht. Aber die Drehung des Körpers ist weniger absichtlich und mehr aus der Energie des Dargestellten von innen heraus entwickelt, wie etwa ein Vergleich mit den Feldherrnbildnissen in Wien und in Dresden lehrt. — Demgegenüber ist das Bildnis im Besitz Herrn Bordens von größter Einfachheit, so schlicht in Haltung und Farbe, wie es bei van Dyck überhaupt denkbar ist. Oberkörper und Kopf sind von vorn gesehen, die Augen ruhig auf den Beschauer gerichtet; das Kostüm ist schwarz, der Hintergrund grau, die Technik unauffällig — darin ganz verschieden von den Werken der Frühzeit

mit ihrem breiten, kecken Auftrag. Weiter konnte der Künstler im Verzicht auf alles Beiwerk in der Konzentration auf den Kopf nicht gehen. Und doch versteht er es auch hier, der Persönlichkeit ein aristokratisches Aussehen zu geben. Durch die Art wie die Figur in den Rahmen gestellt ist, wie der Mantel breit aufgebauscht und der Kopf im Verhältnis zum Körper verkleinert ist, wie die Hand in lässiger Haltung herabsinkt, wirkt die Gestalt bedeutend und vornehm zugleich. Daß van Dyck es jetzt verstand, die Mittel zu dieser Wirkung zu verbergen, beweist der Fortschritt in seiner Kunst.

Von der rauschenden Pracht der Genueser Bildnisse, von den kühlen Porträts der späteren Antwerpener Zeit kommen wir zu den Schilderungen englischer Hofleute mit ihrem reservierten, sicher natürlichem Auftreten. Von den anmutig runden, schwarzäugigen Typen Italiens, von den kräftig, derben Gesichtern der Niederländer zu den hageren Schönheiten mit hohem Kinn und blondem Haar. — Das neue Land brachte neues Leben in die Kunst van Dycks. Er muß eine jener unstäten, reizbaren Naturen gewesen sein, die den Ort ihrer Tätigkeit jeweils nach einigen Jahren zu wechseln gezwungen sind, um ihre Leistungsfähigkeit durch die Eindrücke einer anderen Umgebung frisch zu erhalten. Wie in einer Reaktion gegen die graue Stimmung der Antwerpener Jahre sind die Bilder der ersten englischen Zeit frisch und farbig und haben ein keckes Auftreten. Ein schönes Werk diesen Stiles ist der Viscount of Grandison im Besitz Herrn Harry P. Whitney's in New York, das mit den starken Farben des roten und gelben Kostümes einen prächtigen Effekt macht. Ein liebenswürdig romantisches Temperament wird trefflich durch die lebhaft bewegte Stellung charakterisiert (Abb. 10). Der Viscount hat grüssend den federgeschmückten Hut abgezogen und steht den einen Fuß zurückgestellt, den Kopf leicht nach der Seite gewandt, wie in Erwartung eines Gespräches vor dem Beschauer. Man sieht, der Künstler ist von den kompliziert schauspielerischen Posen seiner Genueser Edelleute abgekommen und strebt nach einem einfach natürlichen, scheinbar unbekümmerten Benehmen, gemäß dem nordischen Ideal von Vornehmheit. Weniger faszinierend im ersten Moment, aber durchdachter in der Charakteristik ist das Bildnis des James Stuart, Duke of Richmond im Metropolitan-Museum in New York, das in der Mitte der englischen Zeit entstanden ist, und einen der Höhepunkte dieser Periode bezeichnet (Abb. 9). Der Künstler hat den wenig bedeutenden, aber sympathischen Freund



Abb. 9. Van Dyck, James Stuart, Viscount of Grandison.
Sammlung H. P. Whitney, New York.

und Kammerherrn Karls I. öfters gemalt und hat sich, wie die Vorstudien beweisen, mit unserer Fassung besondere Mühe gegeben. Vermutlich hat der Herzog ihm ausführlich nur für den Kopf gegeben; das Kostüm mit dem Hosenbandorden entwarf er, wie die schöne Kreidezeichnung im Britischen Museum erkennen läßt, nach einem anderen Modell; van Dyck war ja in dieser Zeit oft gezwungen, die Kostüme nach eigenem Gutdünken fertig zu stellen. Die Studie des Kopfes, die er, sei es unmittelbar auf der großen Leinwand oder gesondert entwarf, benutzte er noch einmal mit nur geringen Änderungen für das Porträt des Herzogs als Paris im Louvre. Zwei Einzelstudien für die Dogge befinden sich gleichfalls im Britischen Museum und zeigen, wie geschickt van Dyck diese beiden Vorlagen im Gemälde zu kombinieren verstand. Die höfischen Qualitäten des Herzogs hat der Künstler vortrefflich zum Ausdruck gebracht. Der Dargestellte sieht nicht hübsch und nicht sonderlich intelligent aus, aber die großen träumerischen Augen, die langen blonden Locken, zu denen das Blau des Halsbandes gestimmt ist, verleihen ihm ein romantisches Aussehen, und der unterwürfig sich anschmiegende Hund gibt der immerhin stolzen Erscheinung etwas Gewinnendes. Selten sind Tier und Mensch besser von einem Maler zusammengepaßt, in Linie, Malweise und Empfindung. Weniger die Freundschaft zwischen Hund und Besitzer erscheint für den Beschauer das Bindende als die Beziehungen, die man zwischen ihnen als ausgewählte Vertreter ihrer Rasse empfindet. Ein Vergleich mit dem Bild des Viscount Grandison lehrt, wie der Künstler das verschiedene Temperament in Haltung und Umriss ausdrückte. Dort ist die Stellung straff, die Linien öffnen sich in kühnen Bogen, nach allen Seiten. Hier ist das Phlegma in den gebrochenen Kurven, die sich in sich selbst zusammenziehen, angedeutet. Die Beine sind gebogen und scheinen unsicher aufzutreten; alles drückt ein nonchalantes Sichgehenlassen aus, das mit dem aristokratischen Wesen des Engländers wohl zusammengeht.

Zum Schluß sei noch auf ein Werk aus den letzten Lebensjahren des Künstlers hingewiesen: das Bildnis der Catherine Howard, Lady d'Aubigny im Besitz Herrn Wideners in Philadelphia. In blaßrotem Seidenkleid, fast nur mit Perlen am Hals, in den Ohren, an den Schultern geschmückt, schwebt die Gestalt mit müdem, gleichgültigen Lächeln vorüber. Der vor Eleganz fast blöde Ausdruck des Gesichtes, das Blasse, Durchscheinende der Gestalt, ihr indifferentes Benehmen, das gesuchte Vorhalten des Armes, dessen



Abb. 10. Van Dyck, Viscount of Grandison.
Sammlung H. P. Whitney, New York.

Finger die Blumen kaum halten — alles mutet wie ein Verwehen der Kunst des großen Meisters an. Die Malerei ist ihm nur noch ein selbstverständliches Spiel. Die Technik ist so leicht und unauffällig, die Farbenskala von höchster Einfachheit: ein schwarzer Grund, ein rosa Kleid, ein weißer ebenmäßiger Fleischton. Der Ausdruck des Vornehmen ist dem Künstler natürlich. Aber die Begeisterung für die Welt der Aristokratie ist verloren; diese Welt erscheint ihm matt und leblos, seit er ihre Formen beherrscht. Welche Wandlungen seit der Genueser Zeit! Aus dem Schwärmen für die unbekannte Sphäre prächtiger Paläste ist ein kühles Betrachten Hochgestellter geworden, die er als seinesgleichen betrachtet. Er hatte den Adel angenommen, er war reich geworden und lebte wie ein Fürst; er begab sich im Wagen mit vier Pferden und fünf Dienern auf die Reise. Damals in Italien hatten seine Kunstgenossen gespottet, als ihm der Titel „Cavaliere“ verliehen wurde; jetzt buhlte mancher um die Gunst Sir Anthonys, der eine Macht in der Kunstwelt geworden war.

Das Ende dieses Daseins erscheint beklagenswert. War es so unnatürlich, daß er sich nach den Höhen der Menschheit gesehnt hatte? Hatten nicht alle großen Künstler ähnliche Neigungen? Schauten sie nicht alle nach den verlockenden Reizen einer fürstlichen Umgebung aus, um den Rausch mitzuerleben, der dem niedrig Geborenen mehr ist, als dem Bewohner der Paläste? Glücklicherweise, wenn ein Geschick sie von dem Versinken in dieser Atmosphäre fern hielt. Rembrandt vermochte sich nicht der Gesellschaft anzupassen; auf halbem Wege zurückgestoßen, zog er sich in sich selbst zurück, um Größeres zu leisten. Rubens war klug genug, nicht den Rufen der Fürsten an die Höfe zu folgen und blieb in dem engen Kreis seiner Familie. Aber dieser schöne Jüngling fühlte sich wohl im Schoß der Reichen; er folgte ihnen über alle Höhen und in alle Tiefen des Genusses. Seine unbefriedigte Seele beruhigte sich in dieser Luftschicht, in der es keinen Kampf ums Dasein mehr gab.

War das Ermatten in den besten Jahren vielleicht auch durch seine Konstitution bedingt? Zu früh hatte den Knaben die Natur getrieben, sich künstlerisch zu betätigen; zu früh hatte ihn das Geschick in fremde Länder, zu höchsten Erfolgen geführt. Die innere Unruhe, die ihn zu immer wachsender Tätigkeit fortriß, mußte die Kräfte des überreizten Körpers früher erschöpfen. Und nun schien es, als ob sich die Menschheit für das allzu hohe

Streben an dem vom Glück lange begünstigten Meister im Augenblick seiner körperlichen Schwäche rächen wollte. Es war nicht zu verwundern, daß der geniale Künstler nach dem Tode des Rubens nach der Alleinherrschaft auf dem Kunstgebiet Europas strebte, daß er in seinen Forderungen Fürsten gegenüber, die ihn verwöhnt hatten, maßlos wurde, weil er es liebte seinen Freunden Feste zu geben. Er, der die kultivierte Welt eines Erdteiles während eines großen Zeitalters an sich hatte vorbeiziehen lassen, die größten und die vornehmsten Geister des damaligen Europas, er, der die hunderte von Malern und Dichtern, von Gelehrten und Diplomaten, von Feldherrn und Fürsten, nicht nur flüchtig gesehen, sondern mit der Intimität kennen gelernt hatte, mit der ein Porträtmaler in sein Modell eindringt. Wem unter den größten Malern seiner Zeit war dies vergönnt gewesen? Frans Hals und Rembrandt nicht, sie waren nicht von seinem Stand; Velasquez nicht, er beschränkte sich nur auf den spanischen Hof; Rubens nicht, er war zu sehr mit seinen eigenen kühnen Ideen beschäftigt. Warum sollte van Dyck nicht auch die Stellung mit vertreten können, die durch Rubens Tod frei geworden war? Es ist merkwürdig, wie der Ehrgeiz den Künstler, der nun schon an die tausend Bildnisse vollendet hatte und nur hin und wieder eine bedeutende, und immer von Rubens beeinflusste Komposition geschaffen hatte, verleiden konnte, sich noch so spät über seine Fähigkeiten zu täuschen. Vielleicht empfand er, daß es mit seinen Kräften zu Ende ging und glaubte, ein kühner Beginn in anderen Bahnen könne ihn beleben. Als er jung war, mag es ihn wenig gedrückt haben, einen Größeren wie Rubens neben sich zu haben, wenn er auch wohl um seiner Macht zu entgehen meist im Ausland lebte. Aber als Rubens starb, schien es doch recht deutlich, als habe er darauf gewartet, daß der Platz an der Sonne frei werde. Er war sofort bereit, alle Fäden aufzunehmen, die Rubens hatte fallen lassen. Das neidische Geschick sollte ihm den Triumph nicht gönnen. Als er nach Antwerpen zurückgekehrt war, um das verwaiste Atelier zu übernehmen, stellten sich sogleich Schwierigkeiten ein. Van Dyck wollte jetzt alles nach seinem eigenen Kopf und besser machen. Er verhandelt mit Philipp IV. von Spanien wegen Vollendung der Arbeiten, die Rubens angefangen hatte. Die Verhandlungen zerschlugen sich, da van Dyck die bedenkliche Forderung stellt, alles von neuem beginnen zu dürfen. Er will die Dekorierung der Whitehall für Karl I. von England, eine gleichfalls von seinem

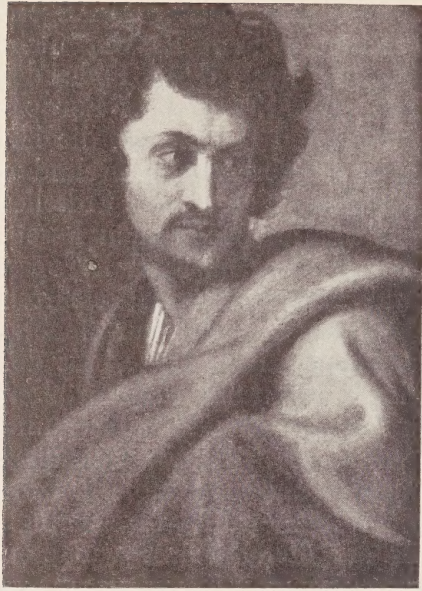


Abb. 11. Van Dyck, Apostel.
Privatbesitz, New York.

Meister eingeleitete Arbeit, fertig stellen. Aber die Summen, die er dafür verlangt, sind so ungeheuerlich, daß er auch hier nicht weiter kommt. Dann wendet er sich nach Paris und wünscht für den Hof einen Bilderzyklus anzufertigen, der noch größer als der von Rubens geschaffene werden soll. Man zieht es vor, einheimische Maler statt seiner heranzuziehen. Überall bewirbt er sich mit Leidenschaft um Aufträge für Darstellung historischer oder mythologischer Szenen, die des Rubens, aber nicht seine Sache waren. Überall läßt man ihn fühlen, daß sein Meister unersetzlich ist. Zu den äußeren Mißerfolgen kommen in seinem letzten Lebensjahr die unerquicklichen privaten Verhältnisse, die ihn völlig aus dem Gleichgewicht

brachten. Freunde des Künstlers, besonders Sir Kenelm Digby, verführten ihn zu alchimistischen Experimenten, in denen er Geld und unnütze Kraft verschwendete. Der König vermählte ihn mit einer Hofdame, um seinem unsoliden Lebenswandel zu steuern, aber kein Glück scheint in seine Ehe gekommen zu sein. Seine frühere Geliebte, Margaretha Lemon, verfolgte ihn mit Eifersucht und soll einmal mit dem Messer nach seiner Rechten gestochen haben, um ihm das Malen zu verderben. Als der Künstler von seinen erfolglosen Reisen, in denen er sich um jene Aufträge an Rubens statt bemühte, nach London zurückkehrte, war seine Gesundheit gebrochen. Während seiner letzten Krankheit wurde ihm ein Mädchen geboren. In seinem kurz danach gefertigten Testament bedachte er jedoch ein uneheliches Kind besser als dieses Mädchen. Er starb 42jährig, ein Jahr und sechs Monate nach dem Tod seines Meisters Rubens.

ANHANG

I.

ZU „KIRCHLICHE BAUKUNST HOLLANDS IM MITTELALTER“.

Für diesen Aufsatz sind hauptsächlich die folgenden Arbeiten verwertet: P. J. Block, *Geschiedenis van het Nederlandsche Volk*, Groningen 1893 ff. — H. T. Colenbrander: *De Belgische Omwenteling*, Haag 1905. — Aufsätze von T. de Boer über das holländische Bauernhaus. — Albrecht Haupt: *Die älteste Baukunst der Germanen*, Leipzig 1909. — C. Hofstede de Groot: *P. Saenredam, Utrechtsche Kerken*, Haag 1899. — V. G. Dehio und G. v. Bezold: *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes*, Stuttgart 1892 ff. Und besonders einzelne Arbeiten des Reichsbaumeisters von Holland C. H. Peters (darunter das als Manuskript gedruckte: *Architektonische Kunstbeschouwing*), der das größte Verdienst um die Erforschung der mittelalterlichen Baukunst der Niederlande hat.

II

ZU „DIE HAARLEMER MALERSCHULE DES FÜNFZEHNTEN JAHRHUNDERTS“.

Der Aufbau der Geschichte der frühholländischen Malerei ist an erster Stelle M. J. Friedländer zu verdanken, eine Leistung, auf welche die Kunstwissenschaft stolz sein kann. Denn aus den Urkunden und den Mitteilungen van Manders war über die holländischen Meister des fünfzehnten Jahrhunderts bis auf drei oder vier Altarwerke des Dirk Bouts und die beiden Wiener Tafeln Geertgens fast nichts bekannt. Jetzt kennen wir nahezu ein Dutzend verschiedener Maler dieser Periode und vermögen die Entwicklung durch die zweite Hälfte des fünfzehnten und des sechzehnten Jahrhundert bis ins Einzelne zu verfolgen. Von Meistern wie Dirk Bouts und Geertgen erhalten wir ein ganz anderes Bild, nachdem von dem einen gegen dreißig, von dem anderen gegen fünfzehn Werke bekannt geworden sind. Einer der größten Frühholländer, der Meister der *Virgo inter Virgines*, dessen Werk aus etwa dreißig Gemälden und einer großen Anzahl Holzschnitten besteht, ist allein durch die Stilkritik wieder-erstanden und scheint in der zeitgenössischen Literatur, soweit sie auf uns gekommen ist, mit keinem Wort erwähnt. In der folgenden Liste von Werken der einzelnen Meister, bei der in jedem Falle angegeben ist, wenn mir ein Gemälde nicht im Original bekannt geworden ist, schließe ich mich im wesentlichen den Forschungen Friedländers und Hulins an. Die Skepsis, mit der Voll (in seiner altniederländischen Malerei) und im einzelnen Heiland

Anhang

(Dirk Bouts) und Balet (Geertgen tot Sint Jans) an ihre Resultate herangetreten sind, hat m. E. zu nichts geführt.

Als die wichtigste Literatur nenne ich: Max J. Friedländer: Meisterwerke der niederländischen Malerei des XV. und XVI. Jahrhunderts auf der Ausstellung zu Brügge. München 1903. — Derselbe: Die Brügger Leihausstellung von 1902. Repertorium für Kunstwissenschaft 1903. — Derselbe: Geertgen tot Sint Jans, Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen 1903. — Derselbe: Der Meister der Virgo inter Virgines, ebenda 1910. — G. Hulin: Exposition Bruges 1902. Catalogue Critique. — W. Bode: Die Auferweckung des Lazarus von Albert van Ouwater, Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen 1890. — Fr. Dülberg: Die Frühholländer im erzbischöfl. Museum in Utrecht. — Derselbe: Die Frühholländer in Italien. — Derselbe: Die Frühholländer in Frankreich. Haarlem 1905 ff. — K. Voll: Die altniederländische Malerei. Leipzig 1906. — P. Heiland: Dirk Bouts, Straßburg. Dissertation. — A. Coffin: Thierry Bouts. Brüssel 1907. — L. Balet: Der Frühholländer Geertgen tot Sint Jans. Haag 1910. — E. von Bodenhausen: Gerard David und seine Schule. München 1905.

1. Werke des Dirk Bouts.

Altäre:

1. Sakramentsaltar. Löwen (St. Peter), Berlin (Kaiser Friedrich-Museum), München (Alte Pinakothek). 1464—68.
2. Höllensturz der Verdammten. Paris (Louvre). Wahrscheinlich Flügel zu dem für Löwen bestimmten Altar mit Gerechtigkeitsbildern. 1468—70.
3. Darstellungen aus dem Leben Otto III. Zwei Tafeln. Brüssel (Museum). 1470—75.
4. Hippolytusaltar. Brügge (Saint Sauveur). Um 1475.
5. Erasmusaltar. Löwen (St. Peter)
6. Passionsaltar. Granada (Capilla real).
7. Passionsaltar. München (Alte Pinakothek), Nürnberg (Germanisches Museum), Wörlitz (Gotisches Haus).
8. Hausaltar der Familie Snoy, sogenannte „Perle von Brabant“. München (Alte Pinakothek).

Einzelne religiöse Darstellungen:

9. Brunnen des Lebens. Lille (Museum).
10. Grablegung. London (Nationalgalerie) (als Rogier van der Weyden).
11. Beweinung unter dem Kreuz. Paris (Louvre).
12. Taufe Christi. St. Petersburg (Sammlung Leuchtenberg).

Anhang

13. Moses vor dem brennenden Busch. Philadelphia (Sammlung Johnson). (Aus der Sammlung R. Kann, Paris.)
14. Christus bei Simon. Berlin (Kaiser Friedrich-Museum, Sammlung Thiem).
15. Christus am Kreuz. Berlin (Kaiser Friedrich-Museum, Sammlung Thiem).
16. Geburt Christi. Fragmente. Berlin (Kaiser Friedrich-Museum) und Frankfurt (Sammlung Noll).
17. Geburt Christi. Fragment. Philadelphia (Sammlung Johnson).

Madonnenbilder:

18. Thronende Madonna mit Petrus und Paulus. London (Nationalgallery).
19. Madonna. Halbfigur. Berlin (Kaiser Friedrich-Museum).
20. Madonna. Halbfigur. Florenz (Bargello).
21. Madonna. Halbfigur. Newport (Sammlung Davis) Replica des vorigen.
22. Madonna. Halbfigur. London (Nationalgallery).
23. Madonna. Halbfigur. Antwerpen (Museum).
24. Madonna. Halbfigur. Antwerpen (Sammlung Mair van den Bergh).
25. Madonna. Halbfigur. Sigmaringen.
26. Madonna. Halbfigur. München (Sammlung Graf Pourtalès).
27. Madonna. Halbfigur. Prag (Rudolfinum).
28. Madonna. Halbfigur. Kopenhagen (Ny Carlsberg).

Bildnisse:

29. Männliches Bildnis. London (Nationalgallery). 1462.
30. Männliches Bildnis. New York (Sammlung B. Altman) (Aus der Sammlung Oppenheim in Köln).

No. 6, 25 und 26 habe ich nicht selbst gesehen. Der Altar (No. 6) in Granada ist allgemein anerkannt, die Bilder in Sigmaringen und München (Portalès) (No. 25 und 26) sind von Friedländer bestimmt worden.

2. Werke des Albert van Ouwater.

Auferweckung des Lazarus. Berlin (Kaiser Friedrich-Museum).

3. Vereinzelte Bilder unter dem Einfluß des Dirk Bouts.

1. Madonna mit Kind auf der Rasenbank. Haywards Heath (Sammlung Stephenson Clarke).
2. Replica mit verändertem Hintergrund. Leitmeritz (Dom).
3. Auferweckung des Lazarus. Mexico.
4. Die Sibylle vor Augustus. Frankfurt (Städel'sches Institut, als Dirk Bouts).

Anhang

5. Vermählung der Maria. Philadelphia (Sammlung Johnson). Von derselben Hand wie das vorige.

No. 2 und 3 sind mir nur durch Photographien bekannt geworden, No. 2 durch Hofstede de Groot, No. 3 durch Hugo von Tschudi.

4. Werke des Geertgen tot Sint Jans.

1. Die h. Sippe in der Kirche. Amsterdam (Rijksmuseum).
2. Geburt Christi. Amsterdam (Rijksmuseum).
3. Anbetung der Könige. Amsterdam (Rijksmuseum).
4. Johannes der Täufer. Berlin (Kaiser Friedrich-Museum).
5. Geburt Christi. Berlin (Sammlung von Kaufmann).
6. Madonna. Lebensgroße Halbfigur. Berlin (Sammlung von Hollitscher).
7. Diptychon. Braunschweig (Galerie).
8. Außenansicht der St. Bavokirche. Haarlem (St. Bavo).
9. Madonna. Kleine Halbfigur. Mailand (Ambrosiana).
10. Auferweckung des Lazarus. Paris (Louvre).
11. Triptychon mit der Anbetung der Könige. Prag (Rudolfinum).
12. Christus im Sarcophag. Utrecht (Erzbischöfliches Museum).
13. Pieta. Wien (Hofmuseum).
14. Verbrennung der Gebeine Johannes des Täufers. Wien (Hofmuseum).

Kopien nach verlorenen Werken Geertgens:

15. Legende des h. Dominicus. London (Sammlung Turner).
16. Triptychon mit der Darstellung der Madonna und Heiligen im Wald. London (Nationalgallery).

Das letzte vom Meister des Morrison'schen Triptychons, dem Friedländer mit Recht noch die folgenden Werke zuschreibt:

1. Triptychon, nach Memling. London (Sammlung Morrison).
2. Anbetung der Könige. Philadelphia (Sammlung Johnson).
3. Madonna mit Kind. Halbfigur. Nürnberg (Germanisches Museum. Als Quentin Metsys).

Geertgen nahestehend:

1. Bildnis des Bürgermeisters von Schiedam, datiert 1489. Philadelphia (Sammlung Johnson).
2. Der h. Martin. Philadelphia (Sammlung Johnson).
3. Anna Selbdritt. Schloß Arensburg bei Bückeburg.
4. Heilige Familie. Köln (Museum).
5. Triptychon in Spanien publiziert in Les Arts von Kronig.

Das letzte und das Triptychon bei Morrison kenne ich nur durch Reproduktionen.

Anhang

5. Meister unter Geertgens Einfluß.

A. Werke des Meisters der Lucia marter.

1. Martyrium der h. Lucia. Amsterdam (Rijksmuseum).
2. Kreuzigung. Ebenda.
3. Kreuzigung. Utrecht (Erzbischöfliches Museum).
4. Kreuzabnahme. Wien (Sammlung Figdor).

B. Frühwerke Gerard Davids.

Hierfür verweise ich auf das Buch von Bodenhausens und den Nachtrag zu der dort gegebenen Liste von Werken in der Zeitschrift für bildende Kunst 1911.

C. Werke des Meisters des Antwerpner Triptychons.

1. Triptychon mit Madonna und Heiligen. Antwerpen (Museum).
2. Himmelfahrt der Maria. Bonn (Provinzialmuseum).
3. Madonna und h. Michael. Berlin (Kaiser Friedrich-Museum).

Der Zusammenhang der drei Gemälde ist zuerst von Walter Cohen beobachtet worden. — In den Haarlemer Urkunden wird im Jahre 1500 der Auftrag auf einen Altar mit der Himmelfahrt Mariä in der Mitte erwähnt, der einem „fils de Jan Mostert“ von der Kirche St. Bavo erteilt wird. Diese Notiz könnte auf das Bild in Bonn bezogen werden. Der Künstler mußte der Zeit nach eher der Vater, als der Sohn des bekannten Jan Mostaert sein.

D. Der Meister von Alkmaar.

- 1—7 Die sieben Werke der Barmherzigkeit in Alkmaar (Große Kirche).
8. 9. Zwei große Tafeln mit der Beschneidung und dem 12jährigen Jesus im Tempel. Amsterdam (Rijksmuseum).
10. Darstellung im Tempel. Ebenda.
11. Christus in der Vorhölle. Prag (Sammlung Nostiz).
12. Martyrium einer Heiligen. Philadelphia (Sammlung Johnson).
13. Anna Selbdritt und Heilige. New York (Kunsthandel).

E. Vermutliche Frühwerke Jan Mostaerts.

1. Stammbaum Christi. Rom (Sammlung Stroganoff).
2. Sibylle vor Augustus. Antwerpen (Museum). Das Bild ist von mir früher, wohl mit Unrecht, dem Meister der Virgo inter Virgines zugeschrieben worden. (Vergl. den Antwerpner Katalog.) Auch die Zuschreibung an Jan Mostaert ist nicht ganz überzeugend.
3. Triptychon mit der Pieta in der Mitte (Kopie nach dem Wiener Bild Geertgens). Amsterdam (Rijksmuseum).

F. Frühwerke des Jacob Cornelisz.

1. Calvarienberg. Amsterdam (Rijksmuseum).
2. Calvarienberg. Philadelphia (Sammlung Johnson).

Anhang

3. Calvarienberg. Wien (Sammlung Liechtenstein).
4. Tafel mit der Kreuzigung in der Mitte und Passionsszenen an den Seiten. Utrecht (Erzbischöfliches Museum).

III.

ZU „SATIRISCHE DARSTELLUNGEN DES QUENTIN METSYS“.

Die beste Arbeit über Quentin Metsys ist die Schrift W. Cohens „Studien zu Quentin Metsys“ (Bonn 1904), die mir bei der Veröffentlichung meines Aufsatzes in *Les anciens arts de Flandre* noch nicht bekannt war. Eine vortreffliche Charakteristik gibt Max J. Friedländer in dem Aufsatz über den Künstler im „Museum“ 1905. Das Verhältnis des Metsys zu Dürer wird ausführlich in dem von ihm und Jan Veth demnächst herausgegebenen Werk über Dürers Reise in den Niederlanden behandelt werden. Den Versuch, den ich mit der Bestimmung des h. Hieronymus im Palazzo Rosso in Genua auf Metsys machte, halte ich jetzt für verfehlt und habe dementsprechend den Schluß des Aufsatzes geändert; das Gemälde ist ebenso wie ein verwandtes in Modena vielmehr in der Art des Jan van Hemessen.

IV.

ZU „REMBRANDTS DARSTELLUNGEN DER SUSANNA“.

Die Kenntnis des Gemäldes Lastmans mit der Darstellung der Susanna, das sich damals im Besitz Herrn Delaroffs in Petersburg befand, verdanke ich Wilhelm Bode. Inzwischen hat Bode selbst bei Anlaß der Ausstellung des Gemäldes im Kaiser Friedrich-Museum das Thema der Susannadarstellungen in den Amtlichen Berichten der Berliner Museen 1910 behandelt. Ausführlich hat Kurt Freise in seiner wertvollen 'Biographie Pieter Lastmans' das Verhältnis Rembrandts zu seinem Lehrer besprochen. Die Rembrandt zugeschriebene Zeichnung, die das Dresdener Kabinett kürzlich erwarb und von Burckhardt im Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen 1912 veröffentlicht wurde, kommt mir zweifelhaft vor.

V.

VERZEICHNIS DER WERKE DES RUBENS IN AMERIKA.

1. Kreuzigung. Um 1610. (Sammlung John G. Johnson.) Philadelphia.
2. Paulus und Barnabas in Lystra. Skizze. Um 1612. (Sammlung John G. Johnson.) Philadelphia.

Anhang

3. Doppelbildnis. Um 1614. (Sammlung Robert D. Evans.) Boston.
4. Porträtstudie. Junger Mann. Um 1615. (Sammlung J. Pierpont Morgan.) New York. (Ausgestellt im Metropolitan-Museum.)
5. Schlüsselübergabe. Um 1615. (Kunsthändler Blakeslee.) New York.
6. Romulus und Remus. Skizze. Um 1615. (Sammlung John G. Johnson.) Philadelphia.
7. Wolfs- und Fuchsjagd. Um 1616. (Metropolitan-Museum.) New York.
8. Stierjagd. Skizze. Atelierwiederholung. Um 1616. (Kunsthändler Erich.) New York.
9. Männlicher Kopf. Studie. Um 1615—1620. (Sammlung Leon Hirsch.) New York.
10. Götterfest. Um 1615. (Sammlung Samuel Untermeyer.) Yonkers bei New York.
11. 12. Zwei der hl. drei Könige. Köpfe. Eigenhändige Wiederholung nach dem Altarwerk. Um 1618. (Sammlung Charles H. Senff.) New York.
13. Anbetung des Kindes. Skizze zu dem Münchener Gemälde. Um 1619. (Sammlung Sir William van Horne.) Montreal.
14. Das Monogramm Christi erscheint Konstantin. Skizze. Um 1621—1622. (Sammlung John G. Johnson.) Philadelphia.
15. Bildnis des Ambrogio Spinola. Um 1625. (Museum.) Chicago (aus der Demidoff-Sammlung).
16. Bildnis desselben, verändert. Um 1625. (Privatbesitz.) Chicago (?).
17. Heilige Familie. Um 1625. (Sammlung W. H. Crocker.) San Francisco (aus der Blenheim-Sammlung).
18. Die hl. Cäcilie. Um 1627. (Sammlung Henry O. Havemeyer.) New York.
19. Madonna von Heiligen verehrt. Skizze. Atelierwiederholung (Museum) Boston.
20. Heinrichs IV Einzug in Paris. Skizze. Um 1629. (Sammlung John W. Simpson.) New York.
21. Thomas, Graf von Arundel. Um 1630. (Sammlung Frau J. Gardner.) Boston.
22. Heliodoro de Barrera. Um 1630. (Sammlung F. Th. Fleitmann.) New York.
23. Abraham und Melchisedek. Studie. Aus einer Folge von Entwürfen für Wandteppiche. Atelierwiederholung. Um 1626—1628. (Sammlung John G. Johnson.) Philadelphia.
24. Opfer des Alten Testaments. Studie. Aus derselben Folge. Atelierwiederholung (Kunsthändler Fischer). New York.

Anhang

25. Triumph des Sakramentes über Torheit. Aus derselben Folge. Atelierwiederholung. (Sammlung J. H. Wade.) Cleveland. (Den Hinweis auf diese Studie, die mir nicht bekannt ist, verdanke ich Herrn A. F. Jaccaci.)

26. Die Familie des Rubens. Skizze. Um 1630. (Sammlung John G. Johnson.) Philadelphia. (Aus dem Besitz Lord Darnleys.)

27. Thetis taucht den jungen Achilles in den Styx. Aus einer Folge von Entwürfen für Wandteppiche. Um 1630—1635. (Sammlung John E. Stillwell.) New York.

28. Achilles unter den Töchtern des Lycomedes. Studie. Aus derselben Folge. Schulwiederholung. (Museum.) Philadelphia.

29. Achilles und Briseis. Studie. Aus derselben Folge. Atelierwiederholung. (Sammlung Jacob H. Schiff.) New York.

30. Dädalus und Icarus. Skizze. Um 1635. (Sammlung John G. Johnson.) Philadelphia.

31. Der verwundete Hirsch. Skizze. Um 1635. (Sammlung John G. Johnson.) Philadelphia.

32. Fürbitte der hl. Theresa. Atelierwiederholung. Um 1633—1635. (Sammlung J. Pierpont Morgan.) New York. (Ausgestellt im Metropolitan-Museum.)

33. Bildnis Ferdinands, Kardinalinfanten von Spanien. Um 1635. (Sammlung J. Pierpont Morgan.) New York.

34. Bildnis einer Dame in Schwarz. Brustbild. Um 1635. (Sammlung Henry B. Jacobs.) Baltimore.

35. Marter des hl. Lievin. Skizze zu dem Antwerpener Gemälde. Um 1635. (Kunsthändler Fischer.) New York.

36. Apoll und die Musen. Um 1638. (Sammlung William A. Clark.) New York.

37. Raub der Sabinerinnen. Skizze. Um 1638. (Sammlung P. A. B. Widener.) Philadelphia.

38. Rückkehr der Sabinerinnen. Skizze. Um 1638. (Sammlung John G. Johnson.) Philadelphia.

39. Zwei Kühe. Um 1635—1640. (Sammlung John G. Johnson.) Philadelphia.

40. Landschaft. Um 1635—1640. (Sammlung John G. Johnson.) Philadelphia.

41. Landschaft mit Philemon und Baucis. Studie zu dem Gemälde im Wiener Hofmuseum. Um 1638—1640. (Sammlung John G. Johnson.) Philadelphia.

42. Heilige Familie. Um 1635—1640. (Metropolitan-Museum.) New York.

Anhang

43. Hirschjagd (Mitarbeit von Snyders und Wildens). Um 1638. (Sammlung Benjamin Thaw.) New York.

Für einige Verbesserungen in diesem Aufsatz bin ich Herrn Dr. G. Glück in Wien und Herrn Dr. R. Oldenbourg in München zu Dank verpflichtet.

VI.

VERZEICHNIS DER WERKE VAN DYCKS IN AMERIKA.

Frühwerke:

1. Der h. Bartholomäus. Um 1616. Replik des Bildes in Dresden und in Althorp house. (Sammlung F. G. Macomber.) Boston.

2. Der Apostel Judas. Um 1616. (Im Besitz des Verfassers.) New York.

3. Alter Mann. Studienkopf. Um 1616. (Sammlung John G. Johnson.) Philadelphia.

4. Klagende Magdalena. Um 1616—1618. (Sammlung John G. Johnson.) Philadelphia.

5. Der Judaskuß. Um 1616—1618. Atelierwiederholung des Bildes im Prado (Im Besitz des Herrn W. Douglas). New York. (Aus der Sammlung Erard, Brüssel 1832.)

6. Männliches Bildnis (Metropolitan-Museum). New York. (Aus der Sammlung des Lord Methuen.)

7. Weibliches Bildnis. Um 1618—1620. (Metropolitan-Museum.) New York. (Auch Cornelis de Vos zugeschrieben.)

8. Familienbild. (Mann, Frau und Kind auf einer Veranda.) Um 1618—1620. (Sammlung Henry B. Jacobs.) Baltimore.

9. Bildnis des Nicolas Rockox. Um 1620. (Sammlung Henry B. Jacobs.) Baltimore.

10. Frans Snyders. Um 1620. (Sammlung Henry C. Frick.) New York.

11. Frau des Frans Snyders. Um 1620. (Sammlung Henry C. Frick.) New York.

12. Bildnis einer Dame. 1622. (Sammlung John G. Johnson.) Philadelphia. (Auch Cornelis de Vos zugeschrieben.)

Genueser Periode. 1621—1626.

13. Marchesa Elena Grimaldi. Um 1623. (Sammlung P. A. B. Widener.) Philadelphia. (Aus dem Palazzo Cattaneo.)

14. Clelia Cattaneo, Tochter der Elena Grimaldi. 1623. (Sammlung P. A. B. Widener.) Philadelphia. (Aus dem Palazzo Cattaneo.)

15. Filippo Cattaneo, Sohn der Elena Grimaldi. 1623. (Sammlung P. A. B. Widener.) Philadelphia. (Aus dem Palazzo Cattaneo.)

Anhang

16. Marchesa Giovanna Cattaneo, Tochter des Giovanni Battista Cattaneo (Sammlung Henry C. Frick). New York. (Aus dem Palazzo Cattaneo.)
17. Bildnis des Canevari. (Sammlung Henry C. Frick.) New York. (Aus dem Palazzo Cattaneo.)
18. Bildnis einer alten Dame (Sammlung Samuel Untermyer). Yonkers bei New York. (Aus dem Palazzo Cattaneo.)
19. Marchesa Paola Adorno, Frau des Antonio Brignole-Sala. (Sammlung P. A. B. Widener). Philadelphia. (Aus der Sammlung des Earl of Warwick, Warwick Castle.)
20. Marchese Gian Vincenzo Imperiale. 1625. (Sammlung P. A. B. Widener.) (Aus dem Besitz des Marchese Cesare Imperiale in Tenalba.)
21. Feldherr in Rüstung. Kniestück. (Sammlung P. A. B. Widener.) Philadelphia.
22. Marchesa Durazzo. (Sammlung Benjamin Altman.) New York. (Aus der Sammlung R. Kann, Paris.)
23. Bildnis des Lucas van Uffelen (Sammlung Benjamin Altman). New York. (Aus der Sammlung des Duke of Sutherland.)
24. Vornehme Dame in ganzer Figur. (Sammlung Charles P. Taft.) Cincinnati.
25. Dogaressa Antonia Lercari (?) Wohl Atelierwiederholung nach dem Bildnis der Marchesa Cattaneo in der Nationalgalerie in London. (Sammlung James Ross.) Montreal. (Aus dem Besitz der Marchese Imperiale-Coccapani in Modena.)
26. Die h. Familie. Maria mit dem Kind, Joseph, und der kleine Johannes. (Sammlung Frau Collis P. Huntington.) New York. (Eine Schulwiederholung befindet sich im Palazzo Doria, Genua, abgebildet bei M. Menotti, Archivio storico dell'arte 1897.)
27. Die trauernde Maria. Profilkopf. (Sammlung John G. Johnson.) Philadelphia.
28. Die Vermählung der h. Katharina. (Sammlung A. A. Sprague.) Chicago.
29. Die Himmelfahrt Mariä. (Sammlung P. A. B. Widener.) Philadelphia. (Aus der Sammlung Hope Deepdene.)

Zweite Antwerpner Periode 1626—1631.

30. Bildnis eines Herrn in ganzer Figur, angeblich Le Roy. (Metropolitan-Museum.) New York.
31. Männliches Bildnis. Halbfigur. Wahrscheinlich der Stecher Schelte a Bolswert (vgl. den Stich Adr. Lommelins nach van Dyck.) (Sammlung M. C. D. Borden.) New York.

Anhang

- 32. Anna Maria de Schodt. (Museum.) Boston. Nach Bode vielleicht Cornelis de Vos.
- 33. Bildnis eines Ritters des goldnen Vliesses. Halbfigur. (Historical Society.) New York.
- 34. Bildnis eines Herrn. Brustbild. (Sammlung John W. Simpson.) New York.
- 35. Bildnis einer Dame. (Sammlung Frau Emery.) Cincinnati.
- 36. Helene du Bois. (Art Institute.) Chicago.
- 37. Bildnis einer Dame. Grisaille. (Sammlung F. G. Macomber.) Boston.
- 38. Kreuzigung. Skizze. (Sammlung John G. Johnson.) Philadelphia.

Englische Periode 1632 — 1640.

- 39. John Villiers, Viscount Grandison. (Sammlung Harry P. Whitney.) New York.
 - 40. Graf Johann von Nassau-Liegen. Um 1634. (Sammlung Frau Emery.) Cincinnati. (Aus der Ashburton Sammlung.)
 - 41. James Stuart, Duke of Richmond. (Metropolitan-Museum.) New York. (Aus der Sammlung des Lord Methuen.)
 - 42. Bildnis einer Dame. (Sammlung Frau J. Gardner.) Boston. (Aus dem Besitz des Herzogs von Ossuna, Madrid.)
 - 43. Catherine Howard, Lady d'Aubigny. (Sammlung P. A. B. Widener.) Philadelphia. (Aus der Sammlung des Earl of Clarendon.)
 - 44. George Hay, Earl of Kinnoul. (Knoedler & Co.) New York. (Aus derselben Sammlung.)
 - 45. Earl of Derby mit Frau und Tochter. (Knoedler & Co.) New York. (Aus derselben Sammlung.)
 - 46. u. 47. Die beiden Lord Herberts. Halbfiguren im Oval. (Sammlung William A. Clark.) New York.
 - 48. Gräfin Katharina Rivers und ihre Schwester Elisabeth Thimbleby. Atelierwiederholung des Bildes beim Earl of Spencer. (Sammlung Henry B. Jacobs.) Baltimore.
-

Druck von W. Drugulin, Leipzig.

B99/Gold
Adhesive OK

39 94401 K



GETTY CENTER LIBRARY

MAIN

N 6931 V1

BKS

c. 2

Valentiner, Wilhelm

Aus der niederländischen Kunst.



3 3125 00312 2880

